

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj)

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER S No	DUE DTATE	SIGNATURE

आधुनिक हिन्दी कविता— सिद्धान्त और समीक्षा



डॉ० विश्वम्भरनाथ उपाध्याय
एम० ए० (हिन्दी, संस्कृत) पी-एच० डी०

हिन्दी-विभाग
आगरा कॉलेज, आगरा.



प्रभात प्रकाशन

दिल्ली * मथुरा

प्रकाशक •

प्रभात प्रकाशन

२०५ चावडा बाजार,

दिल्ली

•

लेखक

डा० विरवन्धरनाथ उपाध्याय

•

प्रथम संस्करण

१९६२

•

समाधिकार सुरक्षित

•

मुद्रक

गुनावसिंह यादव

आगरा काइन आर्ट प्रेस,

राजा की मण्डी आगरा

•

मूल्य

सातह रुपये

विषय-सूची

क्रमांक	विषय	पृष्ठ
१. भारतेन्दु युग—		१—१११
	(i) भारतेन्दु युगीन नव चेतना १-२४, (ii) छठी बोली का आदि काव्य २४-३२, (iii) ब्रजभाषा काव्य ३२-७५, (iv) जागरण काव्य ७६-६१, (v) अन्य धारार्य ६२-१११ ।	
२. द्विवेदी युग—		११२—१६७
	(i) द्विवेदी युगीन काव्य ११२-१५२, (ii) उर्दू काव्य १५२-१६०, (iii) मूल्यांकन १६०-१६७ ।	
३. छायावाद—		१६८—३४०
	(i) जन्म १६८-१८६, (ii) मूल प्रवृत्तियाँ १८६-२००, (iii) औद्योगिक विकास और छायावाद २०१-२१४, (iv) छायावाद और रहस्यवाद २१४-२२१, (v) प्रवृत्तियाँ २२१-२५२, (vi) प्रकृति २५३-२७५, (vii) अलौकिक से प्रेम २७५-२८७, (viii) वेदना और व्यक्तिवाद २८७-२९६, (ix) कल्पना २९६-३०५, (x) मूल्यांकन ३०५-३४० ।	
४. प्रगतिवाद—		३४१—४६२
	(i) जन्म ३४१-३५१, (ii) दर्शन ३५२-३७८, (iii) काव्य विश्लेषण ३७८-४३२, (iv) उर्दू और प्रगतिवाद ४३२-४४६, (v) ब्रजभाषा में प्रगतिशील चेतना ४४६-४५३, (vi) मूल्यांकन ४५३-४६२ ।	

५ नवगीत प्रवाह—

४६३—४६५

(i) काव्य विश्लेषण ४६३-४६३, (ii) मूल्यांकन
४६३-४६५ ।

६ प्रयोगवाद—

४६६—५८८

(i) चिन्तन का विकास ४६६-५२१, (ii) रचना प्रक्रिया
५२२-५५७ (iii) गीतकार और प्रयोगवाद ५५७-५६३,
(iv) प्रयोगवादी खण्ड काव्य ५६३-५६६, (v) मूल्यांकन
५६६-५७१, (vi) पाश्चात्य साहित्य में नयी कविता
५७१-५८८ ।

समर्पण

आगरा-कालेज के संस्कृत विभागाध्यक्ष

मेरे आत्मशिल्पी गुरु

आचार्य श्री कैलासचन्द्र मिश्र

के

चरणों में

सादर

भूमिका

प्रस्तुत पुस्तक का शीर्षक है आधुनिक हिन्दी कविता सिद्धांत और समीक्षा । इस पुस्तक में भारतेन्दु युग से लेकर प्रयोगवाद तक विभिन्न काव्यधाराओं के जन्म विकास प्रवृत्तियाँ और उनके मूल्याङ्कन का प्रयत्न किया गया है । हिन्दी काव्य की इस दीर्घ-अवधि तथा उसकी विभिन्नता को देखते हुए प्रवृत्तियों पर ही ध्यान केन्द्रित किया गया है किन्तु मुख्य मुख्य कृतिकारों पर अलग से भी विचार किया गया है । भारत-दु पर विस्तार से विचार किया है और गीतकारों तथा प्रयोगवादी कवियों पर भी । सामान्य प्रवृत्तियों के अतिरिक्त अगल अलग भी अवलोकन किया गया है । प्रथम युग में भारतेन्दु का अपना एक विशिष्ट स्थान है क्योंकि आज की अनेक प्रवृत्तियों का प्रारम्भ भारतेन्दु से ही हुआ है । नए कवियों पर अलग से विचार करने की आवश्यकता इसलिए हुई कि प्रत्येक की विशिष्टता पाठक के सम्मुख स्पष्ट हो जाय । पुस्तक की सीमा के कारण नवीनतम धारावा के साथ चलाया हो सका है यह तो नहीं कहा जा सकता परन्तु पाठक को नवीनतम हिन्दी काव्य के विषय में कुछ जानकारी अवश्य होगी ऐसी भाषा तो की ही जा सकती है । प्रयत्न यह किया गया है कि जो लेखक के दृष्टिकोण और निष्पत्ति से सहमत न हों उन सामान्य पाठकों को अपनी राय बनाने में कम से कम बाधा हो । इसके लिए यथा सम्भव प्रत्येक कवि की उपलब्धियों की ओर पाठक का ध्यान आकर्षित किया गया है और आवश्यक उद्धरण भी दिए गए हैं ।

छायावादोत्तर हिन्दी काव्य की प्रत्येक धारा पर अलग-अलग काव्य करने की आवश्यकता है । शोध-काव्य द्वारा इस काव्य को पूरा किया जा सकता है किन्तु शोध-काव्य में तथ्य संग्रह अधिक होता है तार्किक चर्चा कम होती है । अतएव प्रगतिवादी काव्य गीतिकाव्य प्रबन्धकाव्य आदि पर स्वतन्त्र आलोचना ग्रन्थों की बहुत आवश्यकता है । मैंने इस पुस्तक के प्रकाशक महोदय से जब केवल छायावादोत्तर हिन्दी काव्य पर ही ध्यान केन्द्रित करने को कहा तो उन्होंने आधुनिक हिन्दी काव्य पर समग्र विचार करने के लिए मुझ

प्ररित किया। मैंने भी यह महसूस किया कि समग्रत विचार कर लेने के बाद अलग अलग मूलनम धाराओं के स्वरूप को सुविधा से समझा जा सकता है। अतः इस पुस्तक में भारते दु से लेकर अब तक हिंदी काव्य प्रवाह पर समग्रत विचार किया गया है। इससे जहाँ हिंदी प्रदेश तथा अहिंदी प्रदेश के पाठकों को हिंदी काव्य के विषय में धारणा निश्चित करने में सहायता मिलेगी वहाँ यह सम्भव है कि किसी एक धारा में ही दिलचस्पी रखने वाले पाठकों को कुछ निराशा हो किंतु अनेक धाराओं के समग्र अध्ययन में शायद यह कमी रहती ही है। फिर भी प्रत्येक धारा की प्रमुख प्रवृत्तियों और प्रमुख रचनाकारों को सम्मिलित करने का प्रयत्न इस पुस्तक में किया गया है। प्रारम्भिक कवियों की रचनाओं का विवरण भी प्रस्तुत किया गया है। प्रमुख शब्द पर विवाद भी हो सकता है किंतु इस सम्बन्ध में शायद विवाद स्वाभाविक ही है।

इस पुस्तक में मैंने आधुनिक हिंदी काव्य प्रवाह के दिग्दर्शन में उर्दू काव्य पर भी विचार किया है। उर्दू का विवेचन पूर्ण नहीं है परंतु हिंदी के साथ उर्दू काव्य को देखते चलने से हिंदी आलोचना के क्षेत्र में आलोचकों का ध्यान इधर आकर्षित होगा और हिंदी उर्दू की आधारभूत एकता सिद्ध होगी ऐसी आशा अवश्य है। साम्प्रदायिकता से हिंदी आलोचक दूरी तरह पीड़ित है। हिंदी आलोचना को पढ़कर कोई भी तटस्थ विचारक इस तथ्य पर पहुँचेगा। अतः भारतीय समाज और संस्कृति की एकता के विकास के लिए भी यह आवश्यक है कि एक ही प्रदेश में एक ही भाषा की दो शक्तियों को हम एक साथ समझाने का प्रयत्न करें और उनमें से एक के आनंद से हिंदी भाषी जनता को वंचित न करें।

इसी प्रकार ब्रजभाषा के आधुनिकतम कवियों की चर्चा इस पुस्तक में मिलेगी। इस तथ्य पर विशेष बल दिया गया है कि आधुनिक शब्द के अर्थ को हम संकुचित न करें। जनपदीय भाषाओं के काव्य की प्रमुख प्रवृत्तियों के बिना आधुनिक काव्य का अध्ययन पूर्ण नहीं हो सकता।

मैं काव्य की समान के विकास में सदैव में रखकर अध्ययन कर्त्ताओं का अनुगामी हूँ अतः भारते दु युग के पूर्व समाज और काव्य की स्थिति तथा छायावाद प्रगतिवाद आदि के अन्तर्मुख की सामाजिक और सांस्कृतिक पृष्ठभूमि प्रस्तुत करने का प्रयत्न भी किया गया है। इधर साहित्यिकता के नाम पर काव्य का केवल काव्य की दृष्टि से अध्ययन करने की वृत्त पुनः मंच रही है मैंने भी यह प्रयत्न किया है कि काव्य की अपनी मर्यादा का उत्खनन न हो

किन्तु काव्य समाज के विकास के साथ किस प्रकार अविच्छिन्न रूप से जुड़ा हुआ है, यह तथ्य भी इस पुस्तक से प्रमाणित होता है और साथ ही यह भी कि समाज और काव्य के सम्बन्ध का स्वरूप क्या है। सौन्दर्य-सृष्टि के मूल में किस प्रकार वास्तविकता कार्य करती है, यह तथ्य इस पुस्तक से स्पष्ट होना चाहिए।

मेरा अपना विचार है कि भारतीय काव्यशास्त्र से हम नवीनतम काव्य के मूल्यांकन में भी सहायता ले सकते हैं। भारतीय काव्य शास्त्र, और योरोपीय काव्य शास्त्र के सम्बन्ध में इधर हिन्दी में बहुत से ग्रन्थ प्रकाशित हुए हैं, यह भी कहा जाता रहा है कि विभिन्न काव्यशास्त्रों के भयन के बाद एक नूतन काव्यशास्त्र का निर्माण होना चाहिए। मैंने यह अनुभव किया है कि नूतन काव्य, क्या अथवा नाट्य-साहित्य के परीक्षण करते समय ही "समन्वय" का प्रयत्न किया जाय, तो शायद अधिक सफलता मिल सकती है। मैंने इस पुस्तक में विकास के दिग्दर्शन में द्वन्द्वात्मक दृष्टि का प्रयोग करके काव्य मूल्यांकन में भारतीय काव्यशास्त्र से सहायता ली है। प्रतीत यह होता है कि इस पद्धति से सफलता मिल सकती है, किन्तु मैं कितना सफल हुआ हूँ, यह अन्य विचारक ही बता सकते हैं। यह कहा जा सकता है कि जब तक समाज के सामान्य विकास के सम्बन्ध में हमारी धारणा प्रगतिशील नहीं होगी तब तक रस, ध्वनि, वक्रोक्ति आदि तथा योरोपीय सिद्धान्तों का समन्वय "अपूर्ण भाषणों" की ही सृष्टि करेगा। 'काव्य के मर्म' की पकड़ हमारे प्राचीन काव्यशास्त्रियों में गड़बड़ की है किन्तु उनमें समाज के विकास को समझने की शक्ति नहीं थी अतः इन दोनों पद्धतियों से हम लाभ उठा सकते हैं।

मैं आलोचना को केवल 'वैज्ञानिक परीक्षण' नहीं मानता। आलोचना को मैं 'रचनात्मक' मानता हूँ क्योंकि 'आस्वादन' की समस्या के समाधान में आलोचक की 'तटस्थता' या "ऑब्जेक्टिविटी" के साथ-साथ 'रसज्ञता' या 'सहृदयता' की भी आवश्यकता होती है। 'आस्वादन' आलोचक में कभी हर्ष, कभी विपाद, कभी अमर्ष और कभी व्यंग्य की सृष्टि करता है। कवियों की "दृष्टि" के परीक्षण में भी आलोचक 'तटस्थता' के साथ-साथ कोई न कोई 'परिप्रेक्ष्य' अवश्य रखता है, अतः आलोचना में रचनात्मक तत्त्व का समावेश स्वतः हो जाता है।

इस पुस्तक से यह स्पष्ट होना चाहिए कि हिन्दी काव्य निरन्तर उन्नति के पथ पर अग्रसर हो रहा है। प्रगतिवादी, गीतिवादी और प्रयोगवादी

काव्य की नूतनतम प्रवृत्तियों का विश्लेषण इस तथ्य को गूँथ करता है। प्रयोगवादी कव्य से मैं सहमत नहीं हूँ। उसकी कमियों का मैंने विस्तार से विश्लेषण किया है। किन्तु यह स्मरणीय है कि प्रयोगवाद से हिन्दी में एक नूतन कथन भंगिमा का विकास भी हुआ है। मैं इसे गद्य-कविता कहने के लिए तैयार हूँ किन्तु प्रयोगवाद में कई कवि ऐसे भी हैं जो काव्य में प्रवाह और उचित स्थान पर पंक्तियों को विराम देने की कला से परिचित हैं।^१ इसके सिवा प्रयोगवाद में दृश्य वर्णन तथा व्यंग्य का अच्छा विकास हुआ है। वैविध्य की दृष्टि से प्रयोगवादी इमेजरी भागिक कम है पर आकर्षक अवश्य है। इसके सिवा यह तथ्य भी इस अध्ययन से प्रमाणित होता है कि प्रयोगवाद में कई कवि प्रगतिशील दृष्टिकोण से जगत और जीवन को देखते हैं। मैंने इन कवियों को प्रगतिवादी प्रयोगवाद के अतः प्रतीकित किया है इस प्रवृत्ति को प्रगतिशील प्रयोगवाद भी कहा जा सकता है। वस्तुतः यह दूसरा नाम अधिक व्यापक है।

मैंने आधुनिक हिन्दी काव्य के इस समग्रत अध्ययन का इसलिए साहस किया क्योंकि मैं हिन्दी के प्रमुख वाद, पन्त जी का नूतन काव्य और दशन तथा महाकवि निराला पर असंग-अलग भी लिख चुका हूँ। इन उक्त कवियों के लिए मुझे बार-बार आधुनिक काव्य के अध्ययन का अवसर मिला है। इसके सिवा कालेज में आधुनिक काव्य के अध्यापन के सम्बन्ध में भी ऐसा सुयोग मिलता रहा है। अतः एक स्थान पर हिन्दी काव्य की विभिन्न धाराओं का अध्ययन प्रस्तुत हो यह इच्छा इस पुस्तक में साकार हो सकी है इसलिये मुझे स्वभावतः प्रसन्नता है।

मैंने इस पुस्तक की तैयारी में अनेक लेखकों की कृतियों से लाभ उठाया है उनका उत्तर दिया गया है यहाँ उनका प्रति अपना हार्दिक आभार प्रकट करता हूँ।

१ इस विषय में, श्री खीरेन्द्रकुमार जन की 'जनागता की आँखें' काव्य-सङ्कलन मुझे समय पर न मिल सकने के कारण अनुत्तिखित रह गया। 'जनागता की आँखें' प्रयोगवादी लेखन में एक महत्वपूर्ण कृति है। श्री जन चिंतन की दृष्टि से श्री सुमित्रानन्दन पन्त के साथ हैं, तथाकथित प्रयोगवादियों के साथ नहीं। वे वस्तुतः कथल शब्दों की दृष्टि से ही 'प्रयोगवादी' हैं और वहाँ भी उनका माग्रह शब्द, उपमा और छंद बहिष्कृत पर नहीं है।

इस पुस्तक के लेखन के समय सबसे अधिक अमुविधा मेरी पत्नी श्रीमती श्रीदेवी उपाध्याय को हुई है। किन्तु मेरे 'घन्यवाद' से उन्हें अपार असन्तोष भी होगा, अतः इतना उल्लेख ही पर्याप्त है।

बागरा कालेज के हिन्दी विभाग के साथी अध्यापक तथा श्री राजनाथ शर्मा, श्री रायसाहवसिंह 'अनीत', श्री कुन्दनचाल उग्रति एव पी० बी० पी० श्रीवास्तव का स्मरण इस अवसर पर आवश्यक है किन्तु ये बाघु मेरे इतने निकट हैं कि इन्हें घन्यवाद देकर मैं अपने लिए सबट मोल नहीं लेना चाहता।

श्री केशवदेव तिवारी के बिना मेरी कोई पुस्तक कभी तैयार नहीं हो पाई अतः उनके प्रति मैं अपना आभार प्रकट करता हूँ।

विरवम्भरनाथ उपाध्याय

प्रथम प्रवाह

भारतेन्दु युग

हिन्दी भाषा का आधुनिक युग भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ■ प्रारम्भ हुआ है, इस तथ्य का सभी विचारका ने स्वीकार कर लिया है। भारतेन्दु युग से हिन्दी भाषा में एक नवीन चेतना, एक नवीन प्रवाह, एक नवीन मोड़ के दर्शन होते हैं। चेतना के एक नवीन प्रवाह की प्रमुखता के कारण ही भारतेन्दु युग—ऐसा नामकरण हुआ है। किन्तु इस देश में कतिपय विचारक ऐसे भी हैं जो भारतेन्दु युग, द्विवेदी युग आदि नामों की सार्थकता स्वीकार नहीं करते। इन विचारका के अनुसार काव्य के स्थायी स्वरूप की ध्यान में रखकर ही किसी युग का नामकरण होना चाहिए।

इन विचारका के अनुसार हिन्दी काव्य का स्वर्ण युग रीतिकालीन काव्य में दिखाई पड़ता है। रीतिकाल के पूर्व हिन्दी काव्य स्थिरता प्राप्त नहीं कर सका था। आज भी भाषा में इन विद्वानों के अनुसार पूर्व रीतिकालीन युग 'प्रयोग युग' था। पूर्व रीतिकालीन युग में ब्रज भाषा का रूप स्थिर ही हो पाया था, उसमें परिष्कार नहीं हो पाया था। पूर्व रीतिकालीन काव्य में लोकप्रिय भाषा के "श्राव्य" और 'अश्राव्य'-परिष्कृत रूप साथ-साथ प्रयुक्त हो रहे थे। एक ओर तो 'भा भिनुसार गुदारा साया" (रामचरित मानस) जैसे प्रयोग मिलते हैं तो दूसरी ओर "खजन मजु तिरिछे नैननि" अथवा "कवन किंकिनि नूपुर पुनि" जैसे परिष्कृत और कवित्व पूर्ण प्रयोग भी मिलते हैं। गूरदास की भाषा में भी, इन विद्वानों के अनुसार, श्राव्य और परिष्कृत प्रयोग साथ साथ मिलते हैं। एक ओर "स्याम रूप सरोज आनन, ललित अति मृदु हास, सूर ऐसे रूप कारन भरत लोचन ध्यास" जैसे प्रयोग हैं तो दूसरी ओर "जोग सिखै ते राँडे" 'कुम्हाड़े" "हाथिन के सग गाँडे" जैसे प्रयोग भी मिलते हैं और बहुत सख्या ये मिलते हैं। जब महाकवियों की भाषा में एक परिष्कृत रूप सर्वत्र नहीं मिलता तब अन्य कवियों का कहना ही क्या है।

सन्त कविया—कवीर नानक दादू तथा उनके शिष्य ता जागृश वर प्राप्य और अशिष्ट ज्ञान की का प्रयोग करते थे अतः उक्त सिद्धान्त के अनुसार हिन्दी भाषा का बविवचन एव पूणतः परिष्कृत रूप यदि कही भिन्नता है ता रीतिमान म । रीतिमान मे व्रजभाषा का परिष्कृततम रूप ही नही मिलना वरन व्रजभाषा की सम्पूर्ण सुदुमारता लचक मसृणता और रगीत शक्ति का पूण दाहन भी रीतिमान म ही हा सका था ।

उक्त सिद्धान्त यह मानता है कि व्रजभाषा जसी सब शक्तिमती पदावली का गद्य और पद्य की भाषा एव हो के नारे के कारण आधुनिक युग म बुरा न देखने पड फरत लगभग ६०० वर्षों स प्रयोग-पुष्कृत व्रजभाषा की छाडकर खड़ी बोली की काव्य मे स्वीकृति एक दुघटना की अतः आधुनिक शब्द से स्थायी हिन्दी काव्य के प्रति घणा यजित हाती ह ।

उक्त सिद्धान्त के अनुगामी विचारका का यह भी कथन है कि सम्पूर्ण आधुनिक काव्य म रीतिकारीन काव्य जमा सौन्दर्य रस और अभिव्यक्ति कुशलता वही भी नही दिखाई पडती । काव्य के मूलस्वरूप की रक्षा की चिन्ता किए बिना जो नए प्रयोग हुए हैं वे कुतूहन बरक अधिक है । उनमे मानवीय हृदय को अधिक बाल तन भाहित करने की शक्ति नही है । काव्य की शक्ति सबसे अधिक इस तथ्य म निहित हाती है कि क्या उसमे कान के क्षयाबास को सहने की शक्ति है ? गीरगाथा कालीन भक्तिकालीन और राति बालीन काव्य ने कान के प्रबल प्रहारा को सहकर अपने को जीवित रखा है । आधुनिक काल मे अधिकांश काव्य ५ १० वर्षों के बाद ही आउट आफ डेट हो जाता है । बरना के बदलते पशना की तरह काव्य क नए-नए फैशन अपनी जीवन शक्ति को प्रमाणित न कर सवन के कारण मट-वहीन है और उहे आधुनिक केन नस अथ म स्वीकार लिया जा सकता है कि व १६-२०वी शताब्दी म निष्ठ गए है । आधुनिक ज्ञान से यह ध्वान नहा ग्रहण की जानी चाहिए कि उन्नीसवी और और बीसवा शताब्दी म स्थायी काव्य का सृष्टि हुई है ।

आधुनिक हिन्दी काव्य पर विचार करते समय उक्त दृष्टि के उत्तर म यह कहना चाहिए कि जब व्रज भाषा के ६०० वर्षों के विराट कान प्रवाह म कवन १७०० ई० से उन्नीसवी शताब्दी के मध्यकाल तक की अवधि म बनन वाल काव्य म परिपक्वता आपाई तब क्या यह उचित हागा कि खड़ी बोली म काव्य प्रारम्भ हात ही हम परिपक्व व्रजभाषा स उसकी तुलना करें ?

सभ्यता के सामान्य इतिहास की तरह प्रत्येक भाषा का भी अपना इतिहास होता है उसके विकास में समय लगता है। भाषा के विकास का आलेखक परिपक्वता की प्रतीक्षा न करके उगी क्षण से नए युग का सूत्रपात स्वीकार कर लेगा, जिस क्षण से कोई नई प्रवृत्ति दिखाई पड़गी, ऐसी प्रवृत्ति, जिसके पीछे समाज की नई आकांक्षा कार्य कर रही हो। अतः "आधुनिक" शब्द प्रवृत्ति की नवीनता को ध्यान में रखकर प्रयुक्त होना चाहिए न कि परिपक्वता को ध्यान में रखकर। परिपक्वता किन्ती कालावधि के मध्य की एक पहुँच मात्र है। किन्ती कालावधि में संचरणशील कविवर्ग के लिए वह पहुँच असम्भव भी नहीं है। और यह भी नहीं कहा जा सकता कि आधुनिक कविया ने उस 'पहुँच' को प्राप्त नहीं कर लिया है। उड़ी बोली के काव्य में ऐसा बहुत काव्य है अतः आधुनिक शब्द का प्रयोग नवीन उपलब्धि की दृष्टि से भी किया जा सकता है।

जहाँ तक माध्यम विशेष की स्वीकृति का प्रश्न है, उसके उत्तर में यह कहा जा सकता है कि माध्यम की स्वीकृति के लिए बाह्य परिस्थितियाँ आवश्यक कविया और लेखक को विवश करती हैं। सामान्य व्यवहार की भाषा जब खड़ी बोली हो चुकी थी, सभी वर्ग जब अपने विचारों का आदानप्रदान खड़ी बोली में कर रहे थे, तब काव्य पढ़ने समय अन्तर्प्रान्तीय स्तर से क्रमशः संकुचित होती हुई और एक ही प्रान्त में सिमिटती हुई ब्रजभाषा को छोड़ने के लिए कवि विवश थे। बहुत से कवि ब्रजभाषा में लिखने रहे, आज भी लिखते हैं और लिखना भी चाहिए किन्तु एक प्रान्त की भाषा के काव्य और अन्तर्प्रान्तीय भाषा के काव्य माय-माय ही चल सकेंगे। एक प्रान्त की भाषा का काव्य अन्तर्प्रान्तीय खड़ी बोली का स्थान नहीं ले सकता। यदि अन्तर्प्रान्तीय भाषा—खड़ी बोली—में वह परिपक्वता नहीं है, जो ब्रजभाषा में है तो उसके लिए प्रयत्न करना अधिक उचित होगा। संस्कृत भाषा का भी एक दिन में निर्माण सम्भव नहीं हो सका। प्राकृत और अपभ्रंशों का विकास भी क्रमशः हुआ। अपभ्रंशों से विकसित ब्रजभाषा और अवधी का विकास भी सहसा नहीं हुआ। इसी प्रकार खड़ी बोली के आधुनिक काव्य के विकास में भी समय की अपेक्षा मजबूती होगी। हम कह चुके हैं और अपने प्रमाणित भी होगा कि खड़ी बोली काव्य भाषा के रूप में परिपक्वता को प्राप्त कर चुकी है। रघुवरसहान फिराक जैसे लोग यदि इस तथ्य को स्वीकार नहीं करते तो यह उनकी अपनी रचि और दृष्टि का दोष हो सकता है। कोटि-कोटि शिक्षित

जन जिस काव्य से मुग्ध हो उसे पिछड़ी हुई अपरिपक्व काव्य भाषा नहीं कहा जा सकता ।

अतः आधुनिक शब्द का प्रयोग हम दोनों अर्थों में कर रहे हैं करना चाहिए । प्रथम काल की दृष्टि से बीसवीं शताब्दी का काव्य पूर्व शताब्दियों की तुलना में आधुनिक है और द्वितीयतः नई प्रवृत्ति की दृष्टि से भी भारतेन्दु युग से अब तक के काव्य को आधुनिक कहना होगा क्योंकि जिस प्रवृत्ति का उदय भारतेन्दु में दिखाई पड़ा उसकी परिपक्वता—शैली तथा वस्तु दोनों दृष्टियों से—नए काव्य में दिखाई पड़ती है ।

सबप्रथम हम उन प्रवृत्तियों को देखें और उनके कारणों का विवेचन कर जिनके दशक सबप्रथम भारतेन्दु युग में होते हैं और जो नाना बाधाओं के होने पर भी परिपक्वता की ओर उन्मुख होती ही गई हैं । इस विवेचन से स यह भी स्पष्ट होगा कि रीतिकालीन काव्य की कौनसी सीमाएँ थी जिनसे आधुनिक चेतना अपना तादात्म्य नहीं कर सकी और नए कवि ने उन सीमाओं को तोड़कर अपने लिए एक स्वतन्त्र भाषा बना लिया ।

भारतेन्दु युगीन नव चेतना—भारतेन्दु युग के गद्य में नई प्रवृत्तियाँ स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ती हैं । प्रथम प्रवृत्ति मध्ययुगीन चेतना है और द्वितीय प्रवृत्ति नवीन चेतना है । मध्ययुगीन चेतना में प्राचीन काव्य विषय और अभिव्यक्ति के पुराने स्वरूप अपनाए गए हैं । यह स्मरणीय है कि इस मध्य युगीन चेतना को भी नवचेतना ने प्रभावित किया है और नवचेतना को मध्ययुगीन चेतना ने प्रभावित किया है । फिर भी दो प्रकार के मानसिक प्रवाह की टकराहट हम स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ती है ।

वस्तुतः जिसे हम नवीन चेतना कहते हैं वह यद्यपि आधुनिक युग में अपने युग के प्रभाव से विशिष्ट रूप धारण कर लेती है तथापि वह उस प्राचीन परम्परा में अविच्छिन्न रूप से जुड़ी हुई है । इसी प्रकार मध्ययुगीन चेतना भी प्राचीन परम्परा का ही विवक्षित रूप है । वाल्मीकि रामायण में एक नवीन चेतना दिखाई पड़ती है । इस नवचेतना का लक्ष्य समाज का उत्थित बनाने का प्रयत्न है । मानवीय करुणा से द्रवित चित्तवृत्ति ही आत्तिकवि को काव्य की ओर उन्मुख करती है । व्याघ्र अत्याचारियों का प्रतीक है उस बग का जो निरस्त और असहाय जनता का बध करता या शोषण करता था । वाल्मीकि के सम्मुख भी स्पष्ट दो बग थे इनमें एक क साय आदि कवि की सहानुभूति स्पष्ट है । आदि कवि न शासकवर्ग में स कोई रक्षा दत्ति चुनना

चाहा जिसका चरित्र निष्कलक हा जो सभी के लिए आदर्श हो ।^१ नारद ने राम की ओर कवि का ध्यान आकर्षित किया और आदि कवि ने निर्वलो के सहायक राम का वर्णन किया । आदिकवि के सम्मुख विस्तारोन्मुख राष्ट्र की रक्षा, रजन और उत्थति का भी प्रश्न था । आदर्श व्यक्ति वह है जो राष्ट्र और समाज के नवनिर्माण के साथ साथ व्यापक मानवता के हित में भी सतग्न रहे । राम ऐसे ही थे अतः रामवत् आचरेत् न तु रावणवत्' की शिक्षा देने के लिए रामायण की रचना की गई ।

अपन सम्मुख व्यापक लक्ष्य रखन वाले आदि कवि की चेतना इसलिए उन कविया से भिन्न दिखाई पड़ती है जिनके सम्मुख सकुचित लक्ष्य दिखाई पड़ता है । वाल्मीकि किसी राजदरबार से सम्बन्धित नहीं थे, उनके सम्मुख किसी राजा के 'रजन' का प्रश्न नहीं था । अपनी रुचि को रासक की रुचि की दिसा में सतग्न करने के लिए आदि कवि विवश नहीं हुए थे अतः सस्मृत के दरबारी कविया का काव्य वाल्मीकि के काव्य से भिन्न दिखाई पड़ता है ।

रामायण और दरबारी काव्य के अन्तिम महाकाव्य श्रीहृष के नैपथीय की तुलना कीजिए । दाना में दो प्रकार की चेतना दिखाई पड़ती है । प्रथम में जनवादी चेतना है और द्वितीय में रजनात्मक पाशव पर ही बल दिया गया है । सौन्दर्य का आदर्श नैपथीय में बदसलता दिखाई पड़ता है फलतः आग के लक्ष्य में भी ये दाना प्रवृत्तियाँ दिखाई पड़ती हैं । भक्त और सन्त कविया में वाल्मीकि के व्यापक लक्ष्य की स्वीकार करने की प्रवृत्ति है । इस लक्ष्य की पूर्ति के लिए सत्ता और भक्ता में सस्मृत की दरबारी प्रवृत्तियाँ को नया रूप दिया है । उदाहरण के लिए सौन्दर्य और भोग का वर्णन भक्तिवाक्य में कम महो है परन्तु उन्हें 'दिव्य पुरुष' के साथ सम्बद्ध कर दिया गया है । अतः जहाँ सस्मृतकाव्य में केवल 'रजन' पर ध्यान दिया गया है, वहाँ भक्तिवाक्य में मोह द्वारा मोह

१ को यस्मिन्सत्ताप्रत लोके गुणावाङ्मयं वीर्यवान्,
पमज्ञश्च कृतज्ञश्च सत्यवाक्यो दृढव्रत
चारित्र्ये च को युक्त सर्वभूतेषु को हित
विद्वान् क समर्थश्च कश्चैकप्रियदर्शन ।
आत्मवान्को जिनक्रोधो घृतिमान्कोऽनुसूयक
रस्यविन्येति देवाश्च जातरोपस्य सपुंगे ।

पर प्रेम द्वारा विलास पर और रति द्वारा विरति पर विजय प्राप्त करने की प्रेरणा दी गई है ।

भक्त कवियों ने विशेषकर वृष्णभक्त कवियों ने सस्कृत की शृङ्गार परम्परा का इस ढंग से अपने व्यापकतर लक्ष्य की पूर्ति के लिए प्रयोग किया है कि उस लक्ष्य को सम्मुख रखकर न चल सकने वाले रीतिकालीन कवियों में पुनः केवल रजन की ही प्रवृत्ति रह गई । उनमें की प्रवृत्ति उनके हाथों से अनजाने ही निकल गई क्योंकि उनके सम्मुख व्यापक लक्ष्य का अभाव था । अतः मध्ययुगीन चेतना का रूप स्थिर होने लगा । यह मध्ययुगीन चेतना सस्कृत के दरबारी काव्य से भी गई बीती थी क्योंकि सस्कृत के कवियों के समय देश परतत्र नहीं था अतः पौरुष राजनीति धर्मनीति दशम अधर्मीति आदि समाज के लिए आवश्यक अथ उपादानों का वर्णन भी सस्कृत के महाकाव्यों में मिलता है । जीवन के लिए आवश्यक बहुत से विचार और तत्त्व सस्कृत के महाकाव्यों में सुरक्षित हैं । माप के शिशुपान वध का द्वितीय सर्ग पठिय स्पष्ट हो जाएगा कि सस्कृत कवि का ध्यान समाज के लिए आवश्यक अथ विषयों पर भी था । रीतिवाले में यह प्रवृत्ति भी उप्त प्रायः दिखाई पड़ती है ।

रजन की प्रधानता के कारण व्रजभाषा का शृङ्गार हुआ । उसमें अधिक सुकुमार पदावली का विकास हुआ । जीवन के नकश पथों का चित्रण न होने के कारण कवय पदावली का बहिष्कार किया गया । रगे सुरग रंग वही नहँदी मेहदी नैन जसी भाषा प्रचलित हुई । कोमल सुकुमार पदावली और मनोहर मधुर भावों का महत्त्व कम रहा है परन्तु येवन मधुरता एक जागरूक उत्तुंगीत सतुलित सभ्यता का परिचायक हरगिज नहीं है । स्त्रियों के प्रति एक सामंती दृष्टिकोण का वर्णन रीतिकालीन की विशेषता है और आश्रय का विषय यह है कि कविद्वय के सम्मुख आदि कवि की सहज कदना से युक्त दृष्टि नहीं है जो कोटि-कोटि श्रोत्रा की मीन हत्या को देखकर सडप उठती । यहाँ कारण है कि रीतिकालीन काव्य का बलेवर संकुचित होता गया ।

निम्न उक्त निम्न को इधर के कविपथ विचारका ने चुनोती दी है ।
 ५० रामचन्द्र शुक्ल के हिन्दी साहित्य के इतिहास व प्रकाशन व पश्चात् रीति काव्य की सखीण विनास दृष्टि पर नठोर वशाघाता की एक परम्परा ही बन गई । प्रगतिवादी छायावादी तथा समाज सुधार के लिए विन्न विद्वानों ने

भारतीय राष्ट्र के पतन का कारण रीतिकालीन दृष्टि का भी बताया और यह अनुचित भी नहीं था। यह सही है कि रीतिकालीन काव्य में उत्तम और वरेण्य पद्या का अभाव नहीं है। ऐसे पद्याओं को चुनकर अना से प्रचारित करने की आवश्यकता है किन्तु समग्र दृष्टि से रीतिकाल के विषय में जो कुछ कहा गया, वह उचित ही था। प्रतिनिधियों के उत्साह में सन्तुलन में कमी आ ही जाती है, यह एक सत्य है और रीतिकाल के विरुद्ध प्रतिक्रिया कठोर हुई करत यह स्वाभाविक ही था कि रीतिकाल में जो वरेण्य है उसकी भी उपेक्षा हुई।

रीतिकाल के विरुद्ध कठोर प्रतिक्रिया का दखतर कुछ विद्वान रीतिकाल का समर्थन करने लिए उद्यत हो रहे हैं। इतिहास, सौन्दर्यशास्त्र आदि का आधार लेकर रीतिकालीन काव्य को सर्वश्रेष्ठ युग की उपाधि दी जान लगी है। रीतिकाल की तुलना में इन विचारकों का अन्य युग के काव्य नीरस और कविब्रहीन प्रतीत होना लग है।

इन विद्वानों के तर्कों का हम मूल्य में प्रस्तुत करना आवश्यक समझते हैं, इनकी परीक्षा भी हम सन्देह में आवश्यक है क्योंकि उसके बिना आधुनिक काव्य का हम समझ ही नहीं सकते। आधुनिक काव्य रीतिकालीन काव्य को अपदस्थ करके हमारे सम्मुख आया है। आधुनिक काव्य के समान्तर रीतिकालीन काव्य की एक क्षीणधारा धराधर प्रवाहित होना रही है किन्तु उसकी ओर राष्ट्र-नृत्य करने वाली चेतना न—समर्थ बुद्धिबर्धन, ध्यान देना भी छोड़ दिया है। यह उचित ही हुआ है।

रीतिकालीन काव्य के समर्थकों का प्रथम तर्क सामाजिक व्यवस्था से सम्बन्धित है। आचार्य शुक्ल तथा अन्य आलोचकों का कथन है कि रीतिकालीन काव्य मुख्यतः दरबारी काव्य है। दरबारी काव्य (Court poetry) में शासक वर्ग की चेतना के प्रभावों का उत्पन्न प्रयत्न नहीं होता जिनका कि शासक की रचि को सन्तुष्ट करने का प्रयत्न किया जाता है। शासित व्यक्ति की भावनाओं का इस दरबारी साहित्य में वर्णन नहीं होता। कवि शासित निम्न मध्यवर्ग से आता है किन्तु वह सामान्य जन के भावों का नेतृत्व नहीं करता जैसा कि आधुनिक युग में हुआ है, वह शासक की रचि को अपना लक्ष्य चुनता है जो उस रचि की पूर्ति के लिए वह प्राचीन साहित्य के केवल उन्नीस रूपों को चुनता है जो शासक की रचि को सन्तुष्ट कर सके। यही कारण है कि रीतिकालीन कवि सन्तुष्ट काव्य का नव्यशिक्ष वर्णन, नायिकाभेद वाली

परम्परा को अपनाता है। रीतिकाल के प्रथम आचार्य कवि केशवदास आरछा के राजा इन्द्रजीतसिंह की वेश्या की शिक्षा के लिए त्रौञ्चबध से कस प्ररित हो सकते थे ? अतः कवि शिक्षा और रजनात्मक काव्य ही सम्मुख आया। बाद में धन और मान की आखेट के लिए कविगण जागीरदारों या सामन्तों तथा बड़ शासकों के दरबारों के आभूषण बनने लगे। वाकचातुर्य अलङ्कृति शृंगार और चमत्कार इन कवियों के काव्य में स्वभावतः भरने लगा। फलतः काव्य जन सामान्य की भावना से कटकर असंग्रह हो गया। भक्तिकाव्य से सामान्य जन अपना सागम्य कर सकता था। इस रीतिकालीन काव्य के साथ रसीले युवकों को छोड़कर अन्य लोग अपना तादात्म्य नहीं कर सकते थे। अतः शुक्ल परम्परा के विचारकों का कथन है कि 'रीतिकालीन काव्य सामन्तवादी काव्य है और यह काव्य हिंदू सामन्तों की रसीली प्रवृत्ति को ही सतुष्ट करने के लिए नहीं लिखा गया अपितु मुसलमानी दरबारों में फारसी की शृंगारिक कविता से भी यह प्रभावित हुआ है।

रीतिकाल के समर्थक कहते हैं कि यह विवेचन गलत है। रीतिकालीन काव्य न तो सामन्ती काव्य है और न वह फारसी के विलासवाद से प्रभावित है। उनके अनुसार रीतिकालीन काव्य विशेषज्ञों का काव्य है (Specialised poetry) है। पान के कुछ विनिष्कृति ज्ञान में जिन्हें विशेषज्ञता प्राप्त थी उन्होंने इस प्रकार का काव्य लिखा है।

हम नमश एक एक तक पर विचार करेंगे। सब प्रथम व्यवस्था के तक को लगे। क्या रीतिकालीन काव्य सामन्तों के दरबारों में पोषित हुआ है ? इसका उत्तर स्पष्ट है। केशवदास से अन्तिम महान कवि पद्माकर तक सभी प्रतिनिधि कवि—दरबारों से सम्बन्धित थे। केशव बिहारी मतिराम देव पद्माकर आदि सभी महाकवि दरबारी कवि थे। कुछ हिंदू दरबारों से सम्बन्धित थे तो कुछ मुसलमानों के दरबारों में आश्रय प्राप्त कर चके थे। देव जैसे कुछ कवि दोनों से सम्बन्धित थे। इन दरबारों में भूषण सूदन और लाल जैसे कवि केवल हिंदुओं के दरबारों में रहकर बीरता का गायन करते दिखाई पड़ते हैं क्योंकि भारतवर्ष की अमुस्लिम जनता अनुत्तर मताधिकारियों के प्रति पूणतः तादात्म्य नहीं कर सकी थी। जनता की इसी भावना की अभिव्यक्ति उत्तम बीर कविता में हुई है।

किन्तु दरबारों की प्रमुख प्रवृत्ति शृंगारिक कविता में अभिव्यक्त हुई है। ऐतिहासिक परिस्थितियाँ व कारण प्रत्येक सामन्त जागीरदार और बड़

वहै सरदार सम्राट के विराट दरबार के आगम पर अपने दरबार सजाने लगे थे । शायन जनता में अपनी शान और शैव जमान के लिए ऐसे दरबार सजाया करता था । कविगण इन दरबारों के आभूषण बनने लगे ।

All the wealth of empire, jewels and pearls and gold and curios were displayed in the grand darbars held twice during the scale and presided over by the emperor in person. In these darbars stood the nobles in their best costumes to listen to the announcements of reforms and honours, mellifluous music of the best singers of the age and the odes or verses of the greatest poets of India and Persia. Here the king bestowed jagirs and promotions and rewarded the poets and the artists. The nobles, of course, held their own assemblies on a scale equal to their wealth and position some of which were graced by the presence of the emperor. Indeed on such occasions the spirit of rivalry swayed the nobility and each tried to excel his equal in grandeur and show.¹

अर्थात् अकबर के समय में साम्राज्य की सम्पूर्ण सम्पत्ति मोती जवाहरात स्वर्ण विराट दरबारों में प्रदर्शित किए जाते थे । स्वयं सम्राट इन दरबारों में उपस्थित रहता था । सामंत अपने सबश्रेष्ठ वेष में उपस्थित होते थे और सम्राट द्वारा घोषित सूधारों को सुनते थे तथा सम्मान प्राप्त करते थे । देश का सबश्रेष्ठ संगीत तथा भारत और फारस के सबश्रेष्ठ कवियों का काव्य सुनते थे । यहां दरबारों में सम्राट जागीरें देता था तथा कवियों और कलाकारों को पुरस्कृत करता था । निश्चित रूप से सामंत-सरदार लोग अपने-अपने दरबार सजाने थे कभी कभी सम्राट भी उनमें पहुँचते थे । सामंतों में अपने-अपने दरबारों को अधिक से अधिक शानदार बनाने के लिए स्पर्धा रहती थी ।

डा० आर० पी० त्रिपाठी ने स्वीकार किया है कि अकबर के द्वारा आयोजित समारोहों पर फारस का प्रभाव था (पृष्ठ २५७)। अकबर के पूर्व प्रारम्भिक तुर्क शासकों ने भी फारस के नमूने पर दरबार का आयोजन किया था।

The early turkish rulers of India felt such a need and had elaborately organized their court and ceremonials after the fashion of the Kianian rulers of Persia (पृ० २५६)

बलवन के दरबार को देखने के लिए दूर-दूर से लोग आने थे (२५६)। जहाँगीर और शाहजहाँ के समय यह दरबार-परम्परा अपनी शान की चरम सीमा पर पहुँच गई। शासक वर्ग की सम्पत्ति, शान, रुचि—सबकुछ सामान्य जनता से अलग होती गई अतः दरबारों में एक विशिष्ट प्रकार के काव्य को आश्रय मिला। भूषण का काव्य और मजेब के यहाँ वैसे पनप सकता था। प्रशस्ति और श्रृंगार के लिए ही दरबारों में गुञ्जायश अधिक थी। 'उमरदराज महाराज तेरी चाहिए' की प्रवृत्ति प्रशस्ति कविताओं में दिखाई पड़ती है। शानता की शान, प्रशस्ति में और रसिकता श्रृंगार में व्यक्त होने लगी।

डा० त्रिपाठी का यह कथन सही नहीं है कि दरबारों में सर्वश्रेष्ठ कवियों का काव्य सुनने को मिलता था। क्योंकि अकबर के समय के महानतम कवि दरबार के बाहर थे। पीडित जनता के प्रतिनिधि कवि धरती के भगवान (सम्राट) की उपेक्षा कर शाहों के भी शाह—राम और कृष्ण के दरबारों में गाते थे। सस्कृत और बर्ना की रक्षा के लिए अकबर के दरबारों को इन्हीं सांस्कृतिक ज्ञान से कुछ कलाकार मिल गए थे। मूर, तुलसी, और संगीता-शाय हरिदास को दरबारों में नहीं सुना जा सकता था।

जनता और दरबारी सस्कृति का यह समानान्तर विकास रीतिकान में भी दिखाई पड़ता है। शाहजहाँ के दरबारी कविता में पण्डितराज थे, उनका काव्य रसिकता और नम्र वार से पूर्ण है किन्तु उसमें व्यापकतर लक्ष्य का अभाव है जो आदि कवि में दिखाई पड़ता है, उसमें राजरजन है, लोकजन नहीं है। विश्राम और व्यापक दृष्टि के अभाव के कारण रीतिकानी काव्य संकुचित हो गया है। शाहजहाँ के समय के हिन्दी के कवि बिहारी और देव हैं। पंडित राज और बिहारी की दृष्टि एक है काव्य का स्वरूप एक है किन्तु उसी काल के सन्त कवियों और भक्त कविता के श्रृंगार से तुलना करने पर यह स्पष्ट हो

जायगा कि दरबारी शृंगार एक स्वतंत्र रूप धारण करता हुआ दिखाई पड़ता है। दरबारी नाट्य में चेतना के प्रक्षालन का प्रयत्न नहीं है केवल रजन का प्रयत्न है।

दरबारी कवि निम्न मध्य वर्ग से आते थे किन्तु शासक की रुचि के अनुसार निखते थे। बिहारी देव जैसे महान कवियों ने वृद्धावस्था में अपने दरबारी जीवन पर शोभ प्रकट किया है। भक्त कवियों में ऐसा पश्चात्ताप नहीं मिलता। देव ने विषयो के साथ जाने हुए अपने मन की भत्तना की है, 'नरनाहो के सम्मुख कला के प्रदर्शन पर शोभ प्रकट किया है।' देव के कवित्व में केवल यौवनावस्था की सहज भोग वृत्ति पर शोभ प्रकट नहीं किया गया है। वस्तुतः देव के माध्यम से सम्पूर्ण रीतिकालीन कविद्वय की विवशता और रुचि प्रकट हुई है।

संस्कृत के काव्यशास्त्र में जब रस को काव्य की आत्मा मान लिया गया तो उत्तरकालीन काव्य-शास्त्र में रस और शृंगार रस को एक कर दिया गया। शृंगार रस का ही विवेचन पर्याप्त माना जाने लगा। यह प्रवृत्ति भोज के 'शृंगार प्रकाश' में स्पष्ट दिखाई पड़ती है। भानुदत्त की रस तरंगिणी, भोज के शृंगार प्रवाण और अलंकार का संक्षिप्त विवरण, नायिकाभेद और शृंगार रस का विस्तृत विवेचन और अलंकारों की परिभाषाएँ प्रस्तुत करके शृंगार रस के उदाहरण देने की परम्परा प्रचलित हो गई। रीतिवालों में नायिकाभेद, अलंकार और रस (शृंगार रस) का विवेचन मुख्य रूप से दिखाई पड़ता है। रीतिवालों के समयका वा यथन है कि यह सामतवाद का प्रभाव नहीं था क्योंकि नन्ददास ने भी नायिकाभेद पर लिखा है। सूरदास में भी यह प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। इसका उत्तर यह है तथा जैसा कि हम कह भी चुके हैं, कि भक्तिकाल में संस्कृत की परम्पराएँ साधनात्मक साधना में निमग्न होगई हैं। नन्ददास का ध्यान ईश्वर के प्रति आसक्ति पर है,

१ ऐसे जो जानतो कि जेहै तू विषय के सग,
 ऐरे मन मेरे हाथ पाँव तेरे तोरतो ।
 आजु सग कत नरनाहन की नाहों मुनि,
 नेह सौं निहारि हारि मरन निहोरतो ।
 भारो प्रेम पाथर नगारो दै मरे मे बाँधि,
 राधा घर विरद के दारिष मे बोरतो ।

नायिकाओं के चौरहरण पर नहीं। रीतिकाल में इसके विपरीत “राधाकृष्ण” की उपासना बढ़ाना बन गई है, और नायिकाओं का वर्णन मुख्य हो गया है। भक्तिकाल में नग्न शृंगारिक वर्णन एक उच्चतर मानसिक भूमि पर हुए हैं, लक्ष्य की उच्चता के कारण राधाकृष्ण के शृंगारिक वर्णन हमारी चित्तवृत्ति को ऐहिकता की ओर नहीं ले जाने। रीतिकाल के विषय में यह बात नहीं कही जा सकती। सच्ची सम्प्रदाय के काव्य को पढ़कर आपके मन में विकार उत्पन्न नहीं होता, इसका एक मात्र कारण यह है कि भक्तों ने भगवान के विलास का वर्णन अपनी विलास वृत्ति पर विजय प्राप्त करने के लिए किया था। तभी भक्ति-काव्य में एक निर्लसता के दर्शन बराबर होते हैं। रीतिकाल में यह प्रवृत्ति लुप्त हो जाती है।

यही यह तर्क दिया जाता है कि “रीतिकालीन कवि कुत्सित रुचि का प्रचारक नहीं है, न सकीर्णता का उस पर आरोप लगाया जा सकता है क्योंकि रीतिकालीन कवि “शास्त्रीय कवि” है। सस्कृत में वात्स्यायन का कामशास्त्र प्रसिद्ध है, वात्स्यायन को ऋषि या मुनि तक कहा जाता है। “आचार्य वात्स्यायन” नाम तो प्रसिद्ध ही है। इसी प्रकार बिहारी, देव, मतिराम आदि “आचार्य” कवि थे। फारसी के कवियों ने तो मुख से नीचे के श्रृंगारों का भी वर्णन नहीं किया है तब हिन्दी के कवि जो गुप्तांगों और विपरीत रति तक का वर्णन करते हैं, वह इसलिए नहीं कि उनकी रुचि कुत्सित थी, इसका एकमात्र कारण था कि रीतिकाल में सस्कृत की एक परम्परा प्रचलित हो चुकी थी और कविगण उसमें विशेषज्ञ होते थे। अतः ‘कामशास्त्र’ और शृंगारिक काव्यों की परम्परा का ही रीतिकालीन कवियों ने विवेचन दिया है। किसी ‘शास्त्र’ का विवेचन अपने में अनुचित नहीं है। विशेषज्ञता को विलास नहीं माना जा सकता। यदि आदर्श की बात है तो—रीतिकाल में ‘उत्तमा’ नायिकाओं का वर्णन कम नहीं है। एकनिष्ठ प्रेम के जैसे वर्णन रीतिकाल में हैं, वैसे आज भी कठिनार्द्र से मिलेंगे।”

विन्तु मेरा निवेदन यह है कि दरवारा के विलासी वातावरण के कारण ही सस्कृत की शृंगारिक परम्परा को आश्रय मिला था। विशेषज्ञता के लिए किसी शास्त्र विशेष के ज्ञान में उस युग की रुचि काम कर रही थी। रीतिकाल का कवि जानता था कि फारसी के सलित और शृंगारिक काव्य के सम्मुख वह तभी “जम” सकता था जब वह उसी तरह का “जौहर” दिखाए जो शास्त्र की विलास वृत्ति को सन्तुष्ट कर सके। इसी प्रवृत्ति के कारण ‘नायिकाभेद’ को बल मिला था। महाकवि देव ने ‘जातिविलास’ लिखा, उसके

लिखने में देश की स्वाभाविक सुषुमा अथवा भौगोलिक ज्ञान के प्रदर्शन की प्रवृत्ति नहीं थी। बजारिन, मराठिन, कर्नाटकी, काश्मीरिन, वगालिन आदि नायिकाओं के वर्णन द्वारा शासक की रसिकता को सतुष्ट करने का प्रयत्न ही मुख्य था। नन्ददास और सूरदास का यह दृष्टिकोण हरगिज नहीं था अतः रीतिकाल को भक्तिकाल का स्वाभाविक विरोध नहीं कहा जा सकता। भक्तिकाल की परम्परा दरबार के बाहर के कवियों में दिखाई पड़ती है। रीतिकाल में व्रज-प्रदेश में रहने वाले भक्तों और अयोध्या के सभी-सम्प्रदाय के राम-भक्त कवियों के काव्य और देव-विहारी के काव्य में आवाश-पाताल का अन्तर दिखाई पड़ता है। शृंगार भक्तों में कम नहीं है—परन्तु रीतिकालीन शृंगार और भक्तकवियों के शृंगार में बड़ी अन्तर है जो लौकिक और साधनात्मक व्यक्तित्व में अन्तर होता है।

रीतिकाल के अनुगामियों का कथन है कि “दरबारों में विलासिता का अखंड राज्य नहीं था। महान और प्रबल शासन जनता की कल्पना को जीतने के लिये दरबार सजाता था न कि विलासिता के अखंड प्रदर्शन के लिए विलासिता आधुनिक युग में रीतिवालों में कम नहीं है, बल्कि उसकी वृद्धि ही हुई है। रीतिवालों में ऐसा कौनसा सामन था जिसे युद्धों का भय नहीं लगा रहता था। आधुनिक युग में उच्च और मध्यवर्ग के सम्मुख वह भय भी नहीं है, तब रीतिकाल पर विलासिता का आरोप मिथ्या प्रमाणित होता है।”

किन्तु यह तर्क भी गलत है। महाकवि देव के “अष्टयाम” और ‘पद्माकर’ के वर्णनों से स्पष्ट है कि कवि शासकों की विलासचर्या के लिए काव्य को उत्तेजक उपादान के रूप में भी प्रस्तुत करते थे। ‘पद्माकर’ ने “गुलगुली गिलमे”, गद्दा, सुराही, प्याला, आदि का वर्णन किया है। दूतियों के द्वारा राधा-कृष्ण के मिलन के बहाने अभिसारिकाओं, सख्तिताओं, देश्याओं और दूसरी-नायिकाओं के साथ सभोग के लिए प्रेरित करने पर रीतिकालीन कवि सबसे अधिक ध्यान देता है। आधुनिक युग ‘नारी’ के सौन्दर्य के साथ उसके व्यक्तित्व और गौरव का गायन है। सुमित्रानन्दन पन्त ने नारी को “देवि माँ, सहचरि और प्राण” के रूप में देखा है और पल्लव की भूमिका में नारी के प्रति विलासतात्मक दृष्टि की निन्दा की गई है। कामायनी में इडाओं के प्रति मनुष्य की विलास दृष्टि की भर्त्सना की गई है। प्रेम में “समपंज” पर बल दिया गया है। “राम की शक्तिपूजा” में रावण-वध के लिए राम सीता की सुषुमा और महिमा से प्रेरणा लेते हैं। निराला नारी और ब्रह्म में एक

ही सूक्ष्म छवि देखने के लिए अत्यधिक लालायिन हैं। प्रकृति की मनोहर छवि के आगे पन्त जो बाला के बालबान में लोचन उलटाने को प्रस्तुत रहा है। महात्मेयी के श्रृंगारिक वसन मोरा से मिलते जुलते हैं। मनोविज्ञान के नाम पर इधर जो नग्न वजन लिए गए हैं उनके पीछे यह भावना है कि सम्पत्ता के नाम पर स्वाभाविक राग के दमन की आवश्यकता नहीं है। हातावाच भ मयखाना भुराही प्याला आदि प्रतीकों के रूप में वर्णित हैं। अतः आधुनिक हातावाद एवं प्रकार की राति का भी प्रतीक है। आधुनिक युग में अभिसारिकावाद निन्द्य माना गया है। नारी आचरण को आधुनिक साहित्य में सबसे अधिक घापी मिली है। मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में भी एक भ्रातृ सिद्धान्त को उपन्यास के रूप में प्रस्तुत करने के कारण 'रीतिकालीनता' को बस अवश्य मिला है तथापि इस प्रवृत्ति से सोच शीघ्र ही ऊब उठ है और प्रेम के वजन में अनुस्तरदायित्व को सम्यक् नहीं माना गया है। अतः नारी के व्यक्तित्व की उपेक्षा जैसी रीतिकाल में मिलती है यह आधुनिक युग में कहा है ?

आज का युग श्रुतम सामाजिक व्यवस्था के विमाण की ओर मुक्तता जा रहा है। आर्थिक दुरावस्था के कारण प्रत्येक व्यक्ति अपने को अमुरक्षित अनुभव करता है। बर्बाद जीवन व्यतीत करना भी दुबह होना जा रहा है अतः बहुविवाह अभिसारिकावाद आदि का प्रश्न ही नहीं उठता। एक अत्यधिक सीमित बग में विलास आज भी है और उसका कारण उस बग की मजबूत आर्थिक स्थिति और अनुस्तरदायी दृष्टिकोण है। इस बग पर समाज का राय बढ़ता जा रहा है और जिस दिन इस बग का नाश होजायगा विलास का अन्तिम गड्ढा ढह जाएगा। जागरूक उन्नतिशील और समाजवादी समाज विलासी हो ही रहा करता।

काव्य सम्पूर्ण जीवन की अधिव्यक्ति है। यह तथ्य सबसे अधिक इस आधुनिक युग में स्वीकृत हो रहा है। जीवन के समग्र चित्रण पर इसी युग में बल दिया जा रहा है। रीतिकाल में कवियों का ध्यान जीवन के एक पक्ष पर था और उस पक्ष का चित्रण कविवर्य केवल सम्पूर्ण समाज की नहीं केवल अपनी उन्नति और केवल अपने पक्ष के लिए करते थे। यही दृढ़ था जिसके कारण विहारी और देव जैसे सफल कवि पश्चात्ताप करते दिखाई पड़ते हैं क्योंकि महाकवि के हृदय में अन्तरात्मा के विरुद्ध जीवनयापन एक अन्तर्द्वन्द्व ही मृष्टि करता था। सूर और तुलसी ने जो परम्परा स्थापित की थी उस

परम्परा पर न चल सकन के काव्य रीतनालीन कवि का षष्ठ क्षणो मे अवश्य पश्चाताप हाता था । राजाओं को रिलाने मे कवियो की बन्ना स्पष्ट है—

थार हा मुन रीतते बिसराई वह बानि ।

तुम काह मनौ भए—आज काल्ह के दानि—बिहारी

राजाओं के बदन निहोरने की महाविवि देव ने निंदा की है यदि मुख देखना ही है तो भगवान के मुख को देखने में अधिक शक्ति मिलती है । बिहारी ने जगन्नाथक जगन्नाथ भगवान कृष्ण का उपासक दिया है कि तुम्हें भी रीतिकाल के राजाओं की हवा लग गई है—

कल को टरत दीन रू हात न स्याम सहाय ।

तुमहू लागी जगतगुरु जगन्नाथक जगदाय ।

रीतिकालीन कवि अपने समय की हवा में उड़ते भी थे और लाभ भी उठाते थे परन्तु उन्होंने अपने समय के आदर्श को इष्ट नहीं बताया है क्योंकि उनके पूर्व के कवि जो आदर्श उपस्थित कर चुके थे और सामान्य जनता के मन में उस आदर्श के प्रति जो आदर उत्पन्न हो चुका था उसे रीतिकाल का कवि कभी पा नहीं सकता था यह वह जानता था अतः पदमाकर देव आदि सभी कवियों ने अपने जीवन पर पश्चाताप किया है । यहाँ तब कि पश्चिमाय को भी मुक्ति प्राप्त करने के लिए गगनधरी लिखनी पड़ी ।

यदि यह भी मान लिया जाय कि रीतिकालीन कवि कामशास्त्र या नायिका भेद के विशेषण थे और तदर्थ होकर उन्होंने अपने गान का प्रदर्शन मान किया है तब भी भक्तिकाल और आधुनिक काल के मध्य की यह विशेषता कम से कम आदर्श नहीं कही जा सकती । न इसे अनुकरणीय कहा जा सकता है । रीतिकाल की मुख्य प्रवृत्ति इस कवित्त में वर्णित है—

प्रम चरचा है अरचा है कुल नेमन रचा है

चित और अरचा है चित चारी को ।

छोड़यो परलोक नरलोक चरलोक कहा

हरष न सोक वा अलोक नरनारी को ।

घास सीत मेहना विचारै सुख देह को

प्रीत न सनेह डह बन न धध्यारी को

भूलेहू ना भोग बड़ी विपद वियोग विधा

जोग हू तैं कछि सँजोग परनारी को ।

भक्तिकाल के योग, साधना, तप, वैराग्य, दिव्यप्रेम और आदर्शों के ऊपर जीवन को बलिदान करने के स्थान पर 'परनारी सयोग' की नाना विधिया के आविष्कार (नायिकाभेद) और 'भोगविलास' के विविध पक्षों के वर्णन में ही काव्य सीमित हो गया। कविगण समाज के सामान्य व्यक्ति की भावनाओं की ओर से उदासीन हो गया। भारतेन्दु युग में हिन्दी-काव्य की इसी कमी की पूर्ति की ओर कवियों का ध्यान आवर्तित हुआ।

सामता के दरबार के आश्रय में चलने वाला काव्य समाप्त नहीं होता यदि सामंत १८५७ के युद्ध में स्वयं समाप्त न हो जाते और इस युद्ध के बाद हैदराबाद, रामपुर और दूसरे अवशेष दरबारों में पुराने ढंग का काव्य आग धलता भी रहा किन्तु सामंतवाद का मेरुदण्ड १८५७ के बाद टूट गया पतन नए प्रकार के काव्य का जन्म आवश्यक था। इस नयी चेतना के साथ जो नहीं चल सके वे पुराने सामंतवादी दृष्टिकोण को आज तक अपनाए हुए हैं। कुछ कवियों में वाना प्रवृत्तियाँ साथ साथ दिखाई पड़ती हैं।

रीतिकाल के अनुगामियों का अन्तिम सक काव्य के स्थायित्व से सम्बन्धित है। शृंगार मनुष्य की मूलभूत प्रवृत्तियाँ में से है, सबदा वह प्रिय रहेगा। शृंगार का अर्थ पुरुष और स्त्री के मध्य आकर्षण का नाम है और यह प्रवृत्ति शाश्वत है। चूँकि रीतिकाल में ही पुरुष स्त्री के मध्य आकर्षण का मुक्त होकर वर्णन किया गया है अतः रीतिकाल स्थायी काव्य है। उधर सामयिक प्रगति पर निष्ठा हुआ अस्थायी काव्य है, हड़ताल, टैंक्स अकाल, महामारी, समाजसुधार आदि पर लिखी रचनाएँ इन समस्याओं का समाधान होजाने के बाद पुनः नीरस लगती हैं अतः आधुनिक युग का बहुत सा काव्य प्रचारमान है।

इसका उत्तर यह है कि शृंगार सूर और तुलसी में भी वर्णित है और अब भी वह पढ़ा जाता है। बामीनि ने भी शृंगार का वर्णन किया है। कालिदास के अभिज्ञान शाकुन्तल नाटक में शृंगार कम नहीं है किन्तु उसकी शान्ति में परिणति दिखाकर कालिदास ने मनुष्य की मूल प्रवृत्ति और सामाजिकता के द्वन्द्व को सुलझा दिया है। कुमारसम्भव में भी यही स्थिति है। स्वन्द का जन्म बराबर कालिदास ने उमा-यावती के सम्भोग को रीतिकालीन नहीं रहने दिया है। रीतिकाल का शृंगार इस व्यापक दृष्टिकोण से रहित है।

रीतिकाल का नायक के सम्मुख कोई समस्या नहीं है शकुन्तला की तरह रीतिकालीन नायिका का मन में मानवीय मूल्यों अथवा अपने भविष्य के

विषय में कोई आशंका, कोई संदेह, कोई कुत्सितता नहीं है। ~~जो~~ ^{जो} ~~सृष्टि के~~ ^{सृष्टि के} ~~की~~ ^{की} ~~विषय~~ ^{विषय} ~~में~~ ^{में} ~~कोई~~ ^{कोई} ~~आशंका~~ ^{आशंका} ~~नहीं~~ ^{नहीं} ~~है~~ ^{है}। कुमारसम्भव में परिस्थिति की विकटता में शृंगार का वर्णन है जो ~~सौ~~ ^{सौ} ~~की~~ ^{की} ~~विषय~~ ^{विषय} ~~में~~ ^{में} ~~कोई~~ ^{कोई} ~~आशंका~~ ^{आशंका} ~~नहीं~~ ^{नहीं} ~~है~~ ^{है}। रीतिकाल में किसी ओर से भी कोई आशंका और जीवन मयक कोई प्रश्न नहीं ~~उत्पन्न~~ ^{उत्पन्न} ~~करता~~ ^{करता} ~~है~~ ^{है}। ~~जो~~ ^{जो} ~~सृष्टि के~~ ^{सृष्टि के} ~~की~~ ^{की} ~~विषय~~ ^{विषय} ~~में~~ ^{में} ~~कोई~~ ^{कोई} ~~आशंका~~ ^{आशंका} ~~नहीं~~ ^{नहीं} ~~है~~ ^{है}। जागरूक समाज में रीतिकालीन काव्य का पठन सम्पटता का प्रतीक माना जाने लगा है, रीतिकालीन काव्य की प्रत्यक्ष रूप में भोग की अपील कुत्सित मानी जाने लगी है।

किन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि रीतिकाल में संयोग और वियोग के चित्रणों में "सर्वत्र" ऐसा हुआ है। भोग के पूर्व के अनेक सोपानों का—सहज अनुराग के अनेक रूपों का वर्णन रीतिकाल की महान उपलब्धि है—

सखी सिखावति मान विधि, नैननि बरजति बाल ।

हरए कहु मो हिय बसत, सरा बिहारीताल ॥

अथवा

देव मैं सीस बसायो सनेह कैं, भाल मृगम्मद बिन्दु कैं राख्यो ।

कचुकी में चुपरयो करि चोबा, लगाय लियो उर सौ अभिलाख्यो ।

लै मखतूल गुहे गहने, रसमूरतिवत सिंगार कैं चाख्यो ।

साँवरे लाल को साँवरो रूप मैं, नैननि में कजर करि राख्यो ।

शृंगार के ऐसे निर्मल और अनुरागरजित पद्य रीतिकाल के उज्ज्वल पक्ष को प्रस्तुत करते हैं, वियोग पक्ष में कहे गए पदों में भी बहुत से पद्य मनोहर हैं। संयोगवियोग में प्रकृति के भव्य और भावुकतारजित रूप भी आकर्षक हैं—रीतिकाल की यह "स्थायी सम्पत्ति" है जो सर्वदा आवरणिय रहेगी। किन्तु अभिसारिकाओं के नाउजोअन्दाज, रुदन, उपास, खडिताओं की लीलाएँ और चीत्कार, मानाविध भायिकाओं के नखरे, दूतियों की दौड़घूँस, सपलियों के पडयन्त्र और ईध्याएँ—ये सब "स्थायी" साहित्य की सृष्टि नहीं करते। बदलते हुए समाज में इन सबकी सत्ता ही नहीं रहेगी तब ऐसे वर्णन उसी प्रकार 'इतिहास' बन जाएंगे जिस प्रकार हड़ताल और टेम्स के वर्णन। स्वयं रीतिकालीन कवियाँ को रीतिकाल की दुराचारात्मक दृष्टि अनुचित प्रतीत हुई थी। महाकवि देव ने इसीलिए "स्वकीयावाद" को परकीयावाद से श्रेष्ठ स्वीकार किया था।

अतः रीतिकाल के अनुयायियों को इस प्रश्न का उत्तर देना होगा कि दरबारवाद और फारसी के विलासपरक काव्य से यदि हिन्दी कवि प्रेरित नहए तो उन्होंने सस्मृत के वविध्यपरक काव्य में से नखनिष्ठ षड्भूतवर्णन और कामशास्त्रपरक परम्परा ही क्यों स्वीकार की ? यदि रीतिकाल भक्तिकाल का ही सुखद सहज और अधिक विलासपूर्ण विकास है तो रीतिकालीन काव्य में भक्तिकालीन उच्च चित्रवृत्ति के दर्शन क्यों नहीं होते ? रीतिवालीन कविश ने हिन्दू धर्म को जनप्रिय बनाया—यह तक बहुत दूर तक हमें नहीं से चलता । रीतिकाल में धार्मिकता का भ्रंश अत्यधिक क्षीण है इसके विपरीत रीतिकाल के समानान्तर चलने वाले काव्य में धार्मिकता अधिक मिलती है । भारतेन्दु जी के काव्य में रीतिकाल से वही अधिक धार्मिकता है क्योंकि भारतेन्दु की चित्रवृत्ति भक्तिकाल से भी अत्यधिक प्रभावित थी अतः भारतेन्दु के काव्य में परम्परागत रीतिकालीन काव्य भी कुछ नए रूप में रचित हुआ था । उसका आधार नहीं बदला है किन्तु रीतिकालीन आधार पर भारतेन्दु ने जिस काव्य को खड़ा किया है उसमें नए उपादानों के कारण नवीन परिस्थितियों की भाव के कारण एक नवीन रंग आगया है अतः रीतिकाल के अनुयायी को यह बताना होगा कि भारतेन्दु रीतिकाल के अनुयायी क्या नहीं है ? सामाजिक दृष्टिकोण काव्य के लिए आवश्यक है या अनावश्यक इस प्रश्न का उत्तर देना होगा । क्या इतिहास में सामाजिक आधार चाहें वह धर्म के रूप में रहा हो या समाज सुधार के रूप में अथवा 'समाजवाद' के रूप में प्रारम्भ से ही है । अतः निरपेक्ष कला के तत्त्व द्वारा रीतिकालीन काव्य के स्थायित्व की वकालत सम्भव नहीं है । महाकवि गोरी के पैर पर स्थायी काव्य की दृष्टि करता है तो हड़ताल में मरे हुए किसी मरीब मजदूर पर भी मानिक और स्थायी काव्य निख सकता है । यदि ऐसा न हो तो निराला की विधवा वह तोड़ती पत्थर बादल तथा महादेवी की वह दे माँ में क्या देखूँ शीपक कविताएँ इतनी प्रिय क्या लगती ? दार्शनिक उन्नति में इलाहाबाद की सड़क पर पत्थर तोड़ने वाली स्त्रियाँ शायद ईश्वरीसत्ता शताब्दी में न मिलें किन्तु निराला की कविता पढ़ कर लोग अवश्य प्रभावित होत रहें क्या वह मानवीय करुणा का उद्भव जहाँ भी और जिस माध्यम से भा हुआ है सदैव स्थायी रहता है अतः स्थायित्व की दृष्टि से भविष्य के उन्नतिशील समाज में निजी और कमजोर क्षणा में शायद खण्डितवादी काव्य को भी लोग पढ़ें उसमें रस लग किन्तु स्वस्थ और शुभ क्षणा में इस काव्य में अनुवृत्त आनन्द नहीं ल सकती और अष्ट सम्यता का लक्षण ही यह है

कि उसमें स्वस्थ क्षण अधिक हों और दुर्बल क्षण कम। प्रेमीजन अपनी प्रेमिका के सम्मुख रीतिकालीन अभिसारिका का वर्णन करते समय आज भी लज्जित होने देखे गए हैं, उन्हें अपने विषय में प्रेमिका के अभिमत की चिन्ता रहती है। व्यक्तित्व की बन्नी हुई गरिमा व्यक्तित्वहीन वासनापरक काव्य को स्थायी रहने देगा, इसमें सन्देह है, हाँ निर्मल भक्तों का प्रचार अवश्य होगा और होगा चाहिए।

यह प्रश्न भी प्रस्तुत किया जाता है कि जब किसी युग विशेष का काव्य सामाजिक व्यवस्था के अनुरूप होता है तब उसे शुभ, अशुभ या कल्याण-कारक न कह कर केवल सुन्दर या असुन्दर ही कहा जा सकता है। उदाहरण के लिए यदि यह मान भी लिया जाय कि रीतिकालीन काव्य विलासपरक है तब यह विलास व्यवस्थाजन्य होने से निन्दित नहीं हो सकता। आधुनिक युग के दृष्टिकोण को मध्यकाल पर आरोपित नहीं किया जा सकता।

इसका उत्तर यह है कि प्रयत्न सौन्दर्य के मूल में सामाजिक व्यवस्था, उसके अनुरूप विकसित मूल्य (Values) और समस्त सांस्कृतिक तत्त्व कार्य करते हैं। सांस्कृतिक और सामाजिक तत्त्वों को ध्यान में न रखने से किसी युग के सौन्दर्य को समझा हाँ नहीं जा सकता और किसी युग के सांस्कृतिक और सामाजिक स्वरूप को समझ लेने पर, इतिहास के विराट प्रवाह में रखकर देखने पर, उस युग के सांस्कृतिक और सामाजिक स्वरूप की सीमाएँ भी हमारे सम्मुख स्पष्ट हो जाती हैं। और उन सीमाओं के अनुरूप उस युग के सौन्दर्य की सीमाएँ भी स्पष्ट हो जाती हैं। अपने इतिहास के निर्माण में सलग्न जनता युगविशेष की सीमाओं की भी चर्चा इसीलिए करती है कि उन सीमाओं से हम बच सकें और इतिहास को अभीष्ट मोड़ दिया जा सके। अतः युगविशेष के सौन्दर्य को जहाँ हम उसको सामाजिक व्यवस्था के अनुरूप पाते हैं, वही उस सामाजिक व्यवस्था और उसके अनुरूप विकसित सौन्दर्य की कमजोरियों को भी हम बताते हैं, उसके उज्ज्वल और निर्बल पक्षों का विश्लेषण करते हैं, क्योंकि हमें एक ऐसी सभ्यता का निर्माण करना है जिसमें पूर्व युगों की उपलब्धियों की धरोहर तो सुरक्षित रहे किन्तु पूर्व युगों की दुर्बलताएँ उसमें प्रवेश न पा सकें। अतएव युगविशेष के साहित्य के सौन्दर्य को हम हित-अहित के प्रश्नों से अलग करके नहीं देखते। सौन्दर्य के विषय में चर्चा करते ही हित-अहित का प्रश्न उपस्थित होता ही है क्योंकि हित भी हमें प्रिय लगता है, हित जहाँ नहीं है, वह हमें सुन्दर भी नहीं लगता। दृष्ट सभ्यता की पहचान ही यह है कि 'वरेण्य' की उसमें अपेक्षा होती है

समाज में सतत जाग्रत नागरिक का सौंदर्य बोध व्यापक हित वा अविरোধी हो जाता है। रीतिकाल में यह कमी थी। भारतेन्दुयुग में राजनैतिक और सामाजिक शक्तियों में परिवर्तन होते ही सौन्दर्य और हित में अविरोध स्थापित करने का प्रयत्न बड़ी द्रुत गति से हुआ भारतेन्दु के द्वारा यह प्रक्रिया सर्वप्रथम प्रकाश में आई अतः उन्हें आधुनिक युग का जन्मदाता कहना उचित ही है।

नवचेतना का स्वरूप—भारतेन्दु का जन्म १८५० ई० में हुआ अर्थात् प्रथम स्वतन्त्रता-संग्राम के सात वर्ष पूर्व। राष्ट्रीय कांग्रेस की स्थापना के बाद राष्ट्रीय जागरण का यह चन्द्रमा अस्त हो गया सन् १८८५ ई० में—जैसे जागरण का काय कांग्रेस को सौंपकर भारतेन्दु ने देश से विदा ले ली हो।

भारतेन्दु के ऊपर इस प्रकार राष्ट्रीय स्तर पर राजनैतिक दलों के पूर्व की जाग्रति का उत्तरदायित्व आ पड़ा था। शताब्दियों की दासता और आर्थिक दुरावस्था से राष्ट्रीय चरित्र का पतन हो चुका था। विदेशी साम्राज्यवाद के सम्मुख इस देश को खबरू खड़ा करने के लिए भारतीय मानस की पुनः सृष्टि आवश्यक थी भारतेन्दु ने यही कार्य किया था। शान्ति का वाय एक दिन में पूरा नहीं होता। कोरे सिद्धान्तवादी कहेंगे कि शान्ति और विधि स्थापक सम्पूर्ण प्रदेशों को एक ही केन्द्रीय सत्ता के नीचे लाने में समय और इसलिए एक राष्ट्र के विकास की ओर उन्मुख महान ब्रिटिश राज्य की प्रगातशील भूमिका के विरुद्ध असंतोष उत्पन्न करने वाले भारतेन्दु क्या प्रति क्रियावादी नहीं थे? इसका स्पष्ट उत्तर है कि अंगरेजों का राज्य इंग्लैंड के विकास के लिए स्थापित किया गया था। भारत में अंग्रेजी राज्य की भूमिका सन् १८५७ की विद्रोही जनता ने भलीभाँति समझ ली थी। सन् १८५७ की शान्ति को चाहे कोई भी नाम क्यों न दिया जाय यह मानना ही होगा कि विदेशी राज्य के विरुद्ध यह प्रथम असंतोष की अभिव्यक्ति थी।^१ १८५७ की

-
- १ यह बुल का विषय है कि भारतेन्दु और उनके युग के साहित्य के विषय में सबसे अधिक सामग्री सम्मिलित करने वाले बजरत्नदास जो लेखन भी भारतेन्दुयुग की भूमिका स्पष्ट नहीं कर सके और इसका प्रमुख कारण भारत में अंग्रेजी राज्य के विरुद्ध असंतोष के इतिहास को शुद्ध रूप में न देख सकना है। श्री बजरत्नदास के अटठारह सौ सत्तावन के विनियम में क्या सोचते हैं यह उन्हीं के शब्दों में पढ़िए—

शान्ति ने स्पष्ट कर दिया कि अँगरेजों का शासन हमें प्रिय नहीं है। राजा सामंत और सिपाही वगैरे के नेतृत्व और सामान्य जनता के सहयोग से तीन वष तक विदेशी लुटरो के विरुद्ध भीषण असतोष की आग धधकती रही। जो लोग इस शान्ति को सिपाहियों की वगावत कहते हैं उन्हें सिपाहियों का वग आधार देखना चाहिए। सन सत्तावन के सिपाहियों में जनता से कट कर अलग होनाने वाले बेतुंगभोगी सैनिक मात्र नहीं थे। सिपाहिणा में अधिकतर सिपाही कृषकवर्ग से आए थे फलतः सिपाहियों के असतोष में बड़े कारतूसों और द्रष्टाविश्वासा का योगदान नगण्य था। मुख्य असतोष का कारण था किसानों की दुदशा जो कृषकवर्ग से आने वाले सैनिकों के हृदयों में अग्नि बनकर भड़क उठी थी।

बहरहाल शान्ति की असफलता के बाद द्वितीय शान्ति का शुभारम्भ भारतन्दु द्वारा हुआ। असफल शान्ति के बाद प्रायः विजेता के प्रति सहानुभूति रखने वाला एक वग उत्पन्न हो जाता है जो उससे सुविधा प्राप्त करने के लिए सहानुभूति प्रदर्शित करता है। भारतेन्दु वस्तुतः वग की दृष्टि से इसी वग के थे परन्तु स्वयं भारतेन्दु अप्रचेता थे अतः सामान्य जनता के मन की अभिव्यक्ति उनके माध्यम से हुई। यह असम्भव था कि भारतेन्दु आज के शान्ति कारिया जैसे पूणतः विद्रोही दिखाई पड़ते। भारतेन्दु को भी अन्य लोगों की तरह कुछ भ्रम थे अतः एक ओर उनमें राज्य भक्ति दिखाई पड़ती है तो दूसरी ओर अपने देश में जागरण और राज्य के विरुद्ध विद्रोह की अग्नि भी उनमें दिखाई पड़ती है।

‘सन्वत् १९१३ १५ में भारत के कुछ भाग में सिपाही विद्रोह हुआ। इस विद्रोह में विशेष रूप से उर्हीं तिलगों या सिपाहियों ने भाग लिया था जो भारत में ईस्ट इण्डिया कम्पनी के साम्राज्य स्थापित करने में मुख्य सहायक थे। इनके विद्रोह का कारण देश प्रेम या देशभक्ति नहीं थी क्योंकि ये मूलतः देशद्रोही थे पर कुछ धार्मिक विश्वास के विरोधी कार्यों के कराय जाने तथा कुछ लोगों के कारण इनमें उत्तजना फैली हुई थी। इन विद्रोह के फलस्वरूप उन देशद्रोही तिलगों की प्लटनों के अन्त के साथ ईस्ट इण्डिया कम्पनी के शासन का भी अन्त हो गया और भारत का शासन इंग्लैण्ड के शासकों के हाथ में चला गया। ऐसे विद्रोह को भारत की जातीय आपत्ति मानना कोरा भ्रम मात्र है।’
भारतेन्दु मङ्गल, पृष्ठ ७)

सन १८२१ ई० मे कारनेटीक्स ने कहा था—

We must at once admit that our conquest of India was through every struggle more owing to the weakness of the Asiatic character than to the bare effect of our own brilliant achievements on the same principal, we may set down as certain that whenever one twentieth part of the population of India becomes as provident and as scheming as ourselves, we shall run back again in the same ratio of velocity, the same course of our original insignificance ^१

अर्थात् अँगरेजी की विजय एशिया के चरित्र की दुबलता के कारण हुई है । जब भारत की जनता का वासवा भाव भी अग्रचेता और योजना निपुण हो जाएगा, हम अँगरेज लोग महत्त्वहीन हो जाएंगे ।

अर्थात् अँगरेजी राज्य का सबसे बड़ा विरोध तब होता, जब देश की जनता को अँगरेज जनता की तरह जागरूक बनाया जाता उसमें महान चरित्र और राजनैतिक, सामाजिक सभ्यता का विकास किया जाता । यह कार्य मात्र तब शत्रुबन्ध से अधिक महत्त्वपूर्ण था क्योंकि अग्रचेता मध्यम वर्ग के नेतृत्व में राजनैतिक क्रान्ति तभी सफल हो सकती थी जब सामान्य जनता आगे बढ़ते हुए नेताओं का पृष्ठपोषण करती । हराबल सेना तभी कामयाब होती है, जब उसके पीछे शेष सेना आगे बढ़ती चलती है । अब भारतेन्दु को दो कार्य करने थे, अग्रचेता मध्यवर्ग की शिक्षा और 'उमकी पृष्ठपोषक सामान्य जनता का आग्रहण ताकि वह देशी नेतृत्व का महत्व समझ सके और उसका साथ दे सके ।

भारतन्दु के साहित्य का यही आदर्श था । इतने महान आदर्श के बिना साहित्य महान हो ही नहीं सकता था । भारतेन्दुयुग के पूर्व आदर्श और दृष्टि की यह विराटता केवल भक्तिमान में ही दिखाई पड़ती है । भारतेन्दु की परम्परा को स्मरण रखने वाला साहित्यकार साहित्य को 'निरपेक्ष' नहीं मान सकता । बोरा 'सौन्दर्यवादी आन्दोलन' भारतन्दु की परम्परा का विरुद्ध है । सौन्दर्यवाद

१ "भारत में अँगरेजी राज्य"—मुन्दरलाल—दृष्टव्य—श्रीधरपाठक ।

तथा पूर्वस्वच्छन्दतावादी काव्य — रामचन्द्र मिश्र, पृष्ठ ४६ ।

वही सफल हो सकता है जो साहित्य के गर्भ में स्थित मूल्य अभिव्यक्त को कलापूर्ण व्यक्तना दे। 'सौन्दर्य' के क्षेत्र से स्रष्टा के "प्रयोजन" को निरन्तर केवल 'प्रक्रिया' की सफलता की चर्चा करना मन्यहीन यात्रियों द्वारा की गई बहन ही हो सकती है।

पुनः कहा होनी कि भारतेन्दु के ऊपर यह सब आरोप स्वयं लेखकों द्वारा हुआ है। भारतेन्दु ने समाज सुधार पर अधिक ध्यान दिया था। भावी क्रांति की पृष्ठभूमि के रूप में भारतेन्दु के कार्य को स्वीकार नहीं किया जा सकता। भारतेन्दु ने राज्य भक्ति के बराबर गीत गाए हैं। हाँ, अपने देश और समाज के विषय में भी उन्होंने प्रगतिवाद में उन्होंने कुछ कह दिया है, उमने यह प्रमाणित नहीं होता कि भारतेन्दुसुग इतना जागरूक था।

इतिहास के विकास में किसी व्यक्ति का योगदान समझने के लिए वह व्यक्ति अपने विषय में क्या कहना है, यह महत्वपूर्ण नहीं है। देखना यह चाहिए कि जो कार्य उनने किया है, उसका 'प्रभाव' क्या हुआ है, इसके बाद, उस कार्य की 'परम्परा' समाज को किस ओर ले गई है और बाद में उस परम्परा का समाज पर क्या प्रभाव पड़ा है। भारतेन्दु अपने को चाहे राज्यभक्त प्रजा ही समझते रहे हों, जैसा कि कुछ लोगों ने प्रमाणित किया है, चाहे वह अपने किए गए कार्य को इतना महत्वपूर्ण न भी समझते हों परन्तु उस कार्य का तात्कालिक 'प्रभाव' और बाद में उसकी 'परम्परा' का प्रभाव इन देश की मुक्ति-प्राप्ति और नवनिर्माण में निपादक हुआ है। अतः भारतेन्दु का काव्य और साहित्य एक क्रांतिकारी परम्परा के प्रथम प्रवाह के रूप में ही देखा जा सकता है।

रीतिकाल के अनुगामियों का कथन है कि अन्ततः शुद्ध कान्य के रूप में भारतेन्दुसुग रीतिकाल के समझ नहीं ठहर सकता क्योंकि अधिकतर भारतेन्दुसुगीन कान्य प्रचारालम्ब है। और वहाँ रीतिकाल के आदर्श पर भारतेन्दु प्रेमघन आदि ने लिखा है, वहाँ वह रीतिकाल से बागे नहीं बढ़ सके हैं।

जैसा कि लॉन्गइनस ने लिखा है कि साहित्य में केवल भाषा और छन्द का सौन्दर्य ही उस कुछ नहीं है, नभी-नभी कोई विचार ही अपनी नवीनता और परिस्फूर्ति-बौद्धिक के कारण हमें मुग्ध कर देता है। भारतेन्दुसुग का काव्य अपनी नवीन दृष्टि के कारण हमें प्रभावित करता है। यह नवीनता प्रयोगवादियों जैसी नवीनता के लिए नवीनता नहीं है अर्न्तु वह नवीनता सामाजिक चेतना के अनुरूप है अतः अभिव्यक्तना की दृष्टि से अधिक परिमार्जन

न हाने पर भी भारते-दुयुग की नवीन चेतना हमें प्रभावित करती है। जिस प्रकार हम कामायनी के सौन्दर्य-वर्णन को पढ़कर मुग्ध होते रहेगे उसी प्रकार राष्ट्रीय चेतना के विकास का इतिहास भी हमारे लिए मनोरंजक बना रहेगा और तब हमें भारते-दुयुगीन काव्य अवश्य रुचिकर लगेगा। हाँ जिह सामाजिक चेतना के विकास की चिन्ता नहीं है जिह केवल एक ही प्रकार का जीवन और एक ही प्रकार का काव्य प्रिय है उनके लिए उसे छोड़ सब कुछ प्रचार है। नवयुग के सूत्रधार कवि कला की दृष्टि से महान न हाने पर भी अपनी दृष्टि की अग्रगण्यता के कारण हमें प्रभावित करते हैं।

खड़ी बोली का आदिकाव्य

भारते-दुयुगीन काव्य का स्वरूप—भारते-दुयुग में काव्य की भाषा यद्यपि ब्रजभाषा ही रही तथापि पुरानी चेतना के गम में जिस प्रकार नवीन चेतना पल रही थी उसी प्रकार गन गन खड़ी बोली भी ब्रजभाषा के साथ साथ विकसित हो रही थी।

हिन्दी भाषा का जन्म सिद्धो की यथार्थवादी कविता के साथ हुआ। रीतिवात के पूर्व तक वह शुद्ध जनमानस को व्यक्त करती रही। निगुणपद्मी सतो ने खड़ी बोली की क्रियाओं का भी यत्र तत्र प्रयोग करके जिस खड़ी बोली में अपनी भावनाएँ व्यक्त की थी वह खड़ी बोली दरबारों को सजाने वाली ब्रजभाषा के समान्तर इन्हीं निगुणतयियों द्वारा विकसित होने लगी। ब्रजभाषा काव्य की मोहिनी और शृंगारिता के सम्मुख खड़ी बोली में समान्तर रूप से सावनी साहित्य का जन्म हुआ। खड़ी बोली के सावनी काव्य की विशेषता यह भी थी कि उसमें हिन्दू मुसलमान सभी सन्तों ने सहयोग दिया। खड़ी बोली का आदिकाव्य असाम्प्रदायिक था—हिन्दू मुसलमानों की एकता का प्रतीक।

१८वीं शताब्दी की रीतिकालीन शताब्दी कहा जाता है किन्तु इसी युग में खड़ी बोली में भी रचनाएँ हुई हैं और सुन्दर रचनाएँ हुई हैं। किन्तु यह काव्य सत्ता में ही किया है। १८वीं शताब्दी के प्रारम्भिक भाग में सन्त सीतल हुए हैं (जन्म सन १७२३ ई०) उनकी कविता का नमूना देखिए—

पवज पर भीरे मधुभाते ससि पर अहिपति की भीरे हैं।

मखनू नो नमनि चाह और उपमा नहि आवत नीर हैं।

कँ वरव तिल्लई पर सीतल ये खँच दई सहरीरें हैं।

या मान बिहारी के मुख पर क्या बहर जुल्फ जजीरें है।

सीतल मस्त सन्त कवि थे। वैष्णव फकीर थे अतः उनकी कविता में सांवरिया के सौन्दर्य का वर्णन है परन्तु दरबारी काव्य में यह मस्ती कहाँ ?

हम ददमन्द गुशताक रहे तुझ बिन उर दूजा दुरा नही ।
 सीखी चितवन का जह्म लगा, दिलमे सो अब तब पुरा नही ।
 तुझ हुस्न बलख मे ए दिलवर कुछ हम लोभो का बुरा नही ।
 बिहसन क मोन बिकाते हैं, सीतल इन मोला बुरा नही ।^१

सीतल के सम्प्रदाय (टट्टी सम्प्रदाय) के ही एक और सन्त 'भगवतरसिक' के काव्यों में भी यही मस्त परम्परा है, मुक्त होकर खड़ी बोली की निष्पात्रा, सत्सुत, पंजाबी और उर्दू के शब्दों द्वारा खड़ी बोली का काव्य 'सधुक्कड़ी' परम्परा के कवियों द्वारा विकास को प्राप्त हुआ है, यह अब सिद्ध हो चुका है—महामात्रा का हम पर कितना ऋण है ।

फक्कड़ के टक्कर अब सबसे ह्सा न भला हलारी ।
 बपतर फार खुशामद हूँ का डार दिया डर भारी ।

जब रीतिकाल में कवियों द्वारा राजाओं की खुशामद का बोलबाला था तब सीतल और भगवतरसिक खुशामदना प्रवृत्तियों के विरुद्ध जनघोष कर रहे थे—

बातर फार खुशामद हूँ का डार दिया डर भारी ।

भगवतरसिक (सहचरीशरण) ने मस्त भक्ता को 'शेर बच्चा' कहा है। वस्तुतः दरबारी परम्परा के समानान्तर सहचरीशरण का स्वर केहरीनाद सा लगता है। वे राजाओं की खुशामद के स्थान पर राजाधिराज भगवान के प्रेम में मस्त होने के लिए ललकारते हैं—

हरदम याद किया कर हरि दरद निदान करंगा ।
 मेरा कहा न खासी ऐ दिस आनद कद करंगा ।
 ऐसा नही जहाँ बिच कोई लगर लोग सरंगा ।
 सहचरिसरन सेरदा बच्चा क्या गजराज करंगा ।^२

ईश्वर प्रेम के माध्यम से दरबारों, राजलिप्ता, अत्याचार आदि के विरुद्ध सन्तों और भक्ता ने जनमानस की घृणा प्रकट की है। रीतिकालीन काव्य के विरुद्ध खड़ी बोली के इन कवियों की चेतना बहुत आगे थी। यही

१ साहित्य प्रवाह, गृष्ठ २-३ से उद्धृत—कृष्णदेवप्रसाद गौड़, बनारस ।

२ वही ।

परम्परा—दरबारों से घृणा घनसंग्रह के लिए शोषण और अत्याचार से ग्लानि हिंदू मुसलमानों में एकता का प्रयत्न—ये सब परम्पराएँ खड़ी वाली की प्रारम्भ से ही मिली थी—यह परम्परा ही नजीर अकबरावादी के काव्य में व्यक्त हुई थी। यही परम्परा ललितकिशोरी (सन् १८६३ ई० कविताकाल) के काव्य में व्यक्त हुई थी।

१६वीं शताब्दी के प्रारम्भ से ही लावनी, का प्रचार बहुत बढ़ गया। १६वीं शताब्दी के प्रथम चरण में रिसालगिरि तथा तुकनगिरि आदि के अखाड़े स्थापित हुए। रिसालगिरि के शिष्य बनारसी (मृत्यु सन् १८६३ ई०) की एक लावनी श्री गौड़ ने उद्धृत की है—

दिल में पाये दीदार धो बशी अटके ।
शिरमौर मुकुट कटि बसे अरी के पटके ।
कहै देबीसिंह हैं अजब खेल नटखट के ।
कहैं बनारसी हम आशक नागर नट के ।^१

श्री रूपकिशोर की लावनी तो अलङ्कृत काव्य का एक अच्छा उदाहरण है परन्तु जनता से दूर नहीं। जनकाव्यों में कहीं कहीं अत्यधिक अलङ्कृति होती है जल्द जनकवि उसे इस ढंग से प्रस्तुत करते हैं कि जनता उसे समझ लेती है—

है शीश पै शीशफूल शोभिन स्वल्प आभा अखंड का है ।
मनो भुजगी को भूमिका पै निवास श्री भारतण्ड का है ।
ये फूल तेरे न आज उपमा गगन के गुरु की हरन करी है ।
वनक शिखर पर कि बामुकी ने—उगल के मस्तक पै अनि धरी है ।
बनाया किसने ये फूल जिसमें प्रकाश मणिगण प्रचण्ड का है ।^२

यह स्मरणीय है कि लावनीकार यद्यपि तुराँ और कलगी—इन दो अखाड़ा में विभक्त थे और इनके प्रवक्तृ ब्रह्म और भाषा को केन्द्र मानकर बोलते थे परन्तु लावनीयाँ विविध विषया पर भी बनने लगीं और इस प्रकार का भेद व्यवहार में समाप्त हो गया। जनता के मनोरंजन के लिए तरह तरह के विषय अपनाए गए।

‘जिस समय हिन्दी के कवि काव्य की भाषा को जो उस समय ब्रज भाषा थी, राजदरबार के कठघरे में शब्दों की रुढ़िया से जकड़ रहे थे, उस

१ साहित्य प्रवाह, पृष्ठ २-३ से उद्धृत—कृष्णदेवप्रसाद गौड़, बनारस।

२ वही।

समय जनता के खुले आँगन में खुले भाव से चग की उन्मुक्त याप में लावनी साहित्य का जन्म हुआ जिसकी भाषा ब्रह्म नहीं चरन ऐसी छटी बोली थी जिसमें खरबो फारसी से शब्द प्रचुर मात्रा में कष से कषा मिलाकर हिन्दी के साथ जड़ है रीति युग की प्रवृत्तियाँ के विराध में लावनी गायन की यह परम्परा वास्तव में ज्ञानाश्रयी और प्रममार्गी साधुजा की एक सम्मिलित प्रवृत्तियाँ के रूप में मौलिक सून थी । ^१

तुरा धाला के गुरु थे तुकनगिरि । तुकनगिरि के चार शिष्य थे । रिसालगिरि ने उत्तरप्रदेश महाराजगिरि ने मध्यभारत श्यामगिरि ने दिल्ली प्रदेश और पञ्जाब तथा सम्भलगिरि ने राजस्थान में तुरा धाला के अखाड स्थापित किए । मदारौल्लान न वानपुर में और हरदयालमिह ने आगरा में अखाड स्थापित किए । भरतपुर में हरनन्द न और अलवर में भूर ने अखाड बनाए । चूड़ामन ने अम्बाला में और सुखसात ने झाहदरा में अखाड स्थापित किए । आगरा में कदाल गायक आज भी प्रसिद्ध हैं । ^२

लावनी और ख्याल बाजी के साथ पन्केवाजी का भी प्रचार हुआ जिसमें गायक वाक्चातुष द्वारा एक दूसरे को पराजित करने का प्रयत्न करते थे । जनता का इससे बहुत बड़ा मनोरञ्जन होता था—

दद हो दुश्मन के जब दगल में मरा छन्द हो ।

दुम दवा भाग उडू मुह बन्द हा मुह बन्द हा ।

कलगी बाल—ओ पर बिन्दी लग भग की तब होना वह आकारी ।

दुरा बाले—ओ को अगन भला कहेँ ता बिन्दी क्या है बचारी । ^३

महफिल के शायरों पर भी लावनी का प्रभाव पड़ा उसी प्रकार जिस प्रकार भारतन्दुयुगीन कवि उससे प्रभावित हुए थे । फरहत् साहब ने लिखा—

मन कौन भरोसे भूला है ।

सुख सम्पत्ति सब धड़ी दिन पल की तापर इतना करता मान ।

भरी मुन नादान क्या पूता है ? ^४

१ लावनी का उद्भव—रामनारायण अप्रवाल—समालोचक, नवम्बर १९५८ ।

२ वही ।

३ वही ।

४ साहित्य प्रवाह, पृष्ठ ६ ।

भारते-दु हृषिकेन्द्र ने लावनी वालो के स्वर मे स्वर मिलाकर बहा था—

अग्नि वायु जल पृथ्वी नभ इन तत्त्वो का मेला है ।
इच्छा कम सयोगी इजन मारट आप अकेला है ।
जीव लाद खींचत डोलत ओ तन स्टेशन झला है ।
जयति अपूरब कारीगर जिन जगत रेल को रेला है ।^१

सन्तो द्वारा प्रवर्तित लावनी की टक पर भारते-दु ने नाटको मे भी प्रयोग किए हैं—

ऐसा है कोई हरिजन भोदी तन की तपन बुझावेगा ।
पूरन प्याला पिये हरी का फर जनम नही पावेगा ।^२

इसी पैटन पर भारते-दु ने बहुत सी रचनाएँ प्रस्तुत की हैं । यहाँ तक कि एक लावनी संस्कृत मे भी लिखी है ।

मजा कही नही पाया जग मे नाहक रहा भुलाया ।
छिन के सुख की सालच जित तित स्वान सार लपटाया ।
यह जग मे विसको अपना कर यूठा भरम बढाया ।

+ + + +

तुल पर काल अधानक टूटगा ।

गाफिल मत हो लवा बाज ज्यों हँसी खेल मे सूटगा ।

+ + + +

कदा वे क्या करने जग मे तू आया था क्या करता है ।

गरभ बास की भूल गया सुध मरनहार पर मरता है ।

खाना पीना सीना रोना और विषय मे भूसा है ।

यह तो सूजर मे भी हैं तू मानुस बन क्या फूला है ।

+ + + +

नही वा वाकी वक्त नही है जरा न जी मे शरमाओ ।

सब पर जो हैं भला अब तो प्यारे मिलते जाओ ।

कहाँ गई वह पिछली बातें कहीं गया वह था जो प्यार ।

बेहोमी मे पबडा पबडा करवे यही कहता हूँ पुकार ।^३

१ साहित्य प्रवाह पृष्ठ ६ ।

२ बविकी हिंसा न मवति ।

३ भारते-दु प्रयावली—माप २ ।

स्पष्ट है कि भारतेन्दु न सन्ता, भक्ता और सूफिया द्वारा खड़ी बोली के नमून पर बहुत सी कविताएँ लिखी थीं किन्तु फिर भी आलोचक कहते हैं कि भारतेन्दु को खड़ी बोली काव्य के लिए उपयुक्त नहीं प्रतीत हुई। 'फूला का गुच्छा' में भारतेन्दु ने खड़ी बोली का ही प्रचार किया है। प्रेम की रसभीनी कविताओं के लिए खड़ी बोली की अनुपयुक्तता भारतेन्दु को अवश्य छटकती थी किन्तु जगत की नश्वरता, चेतावनी, व्यथ्य, भर्त्सना आदि विषयों के लिए स्वयं भारतेन्दु ने यत्रतत्र खड़ी बोली का सफल प्रयोग किया है। उक्त रचनाओं को पढ़कर लगता है कि कोई मस्त फकीर दुनियाँ की नश्वरता, विलासिता और भ्रम पर उसे डाँट रहा है।

देश की दुदशा पर भी लक्ष्मीप्रसाद की एक रचना मिलती है—

दुर्दशा तेरी है जब ध्यान में आती इकबार।
 आँसू आँखा में उमड़ आता है बँध जाता है तार।
 सोच यो व्यग्र है करता कि न रहता है विचार।
 सबथा जी से विसर जाता है जग का व्यवहार।
 सोना स्वप्न होता है, अच्छा नहीं बन लगता है।
 शोक की आग में भस्म होने बदन लगता है।^१

श्री कृष्णप्रसाद गौड़ ने रामसोहनलाल, प० अम्बिकाचरण व्यास तथा बानू महेश्वररायण पटना की रचनाओं के कुछ उद्धरण लिए हैं। ये अत्यधिक महत्त्वपूर्ण उदाहरण हैं। खड़ी बोली में रचनाएँ भारतेन्दु युग में भी होती रही हैं और लावनीवाजा की परम्परा भी जीवित रही है यह तथ्य प्रमाणित होता है। जिस प्रकार उर्दू की गजलों के आधार पर भारतेन्दु ने कई गबलें खड़ी बोली में भी लिखी थीं^२। उसी प्रकार बानू महेश्वररायण ने प्रकृति वर्णन के लिए

१. साहित्य प्रवाह—पृष्ठ ७।

२ दुनियाँ में हाथ पैर हिलाना नहीं अच्छा।
 भरजाना पे उठके कहीं जाना नहीं अच्छा।
 फाकों से मरिए पर न कोई काम कीजिए।
 दुनियाँ नहीं अच्छी है जमाना नहीं अच्छा।

× × × ×

दिलबर के इश्क में दिल को एक मिलावे।
 काले गोरे का एक रंग बस सूझे।
 दुश्मन को दोस्त को एक नजर से देखे।
 मेलाना मस्जिद मन्दिर एकी समझे।
 अपने को खोए तब अपने को पावे॥

उर्दू की मसनवी शैली में एक कविता लिखी थी, परन्तु उसमें भी कुछ पंक्तियाँ तोड़ कर उसे एक नया रूप दे दिया था—

सब्जी का बना था शामियाना ।
 और सब्ज ही मखमली बिछोना ।
 फूलों से बसा हुआ था वह कुञ्ज
 था प्रीत मिलन के योग्य वह बुझ
 एक कुञ्ज
 बहुत गुञ्ज
 पेडा स घिरा था
 झरनों के बगल में,
 झिजली की चमक भी न पहुँचती थी जहाँ तक
 ऐसा वह घिरा था
 जस दीप हो जल में
 पानी की टपक राह भला पावे कहाँ तक ।

सन् १८८६-८७ में कविता की भाषा खड़ी बोली हो या ब्रजभाषा, ऐसा विवाद छिड़ा किन्तु इसके पूर्व खड़ी बोली में बहुत सी रचनाएँ लिखी जा चुकी थी, प्रकाशित भी हुई थी। इसके सिवा सावनी—झ्याल परम्परा में मान जनता कविता को अपनी ओर उन्मुख कर रही थी। १० प्रतापनारायण मिश्र न ब्रजभाषा में भी लावनियाँ कथी हैं। भारतेन्दु स्वयं कभी कभी लावनी बाजा में मिलकर गाया करते थे। खड़ी बोली की यह परम्परा 'नवीन' इसलिए थी कि इसमें ब्रजभाषा की श्रृंगारिकता का स्थान पर नवीन चेतना के दर्शन हो रहे थे। उर्दू मिश्रित खड़ी बोली में भारतेन्दु ने नवीन चेतना का मार्मिक वर्णन किया है—

नाम सुनते ही टिक्स का, आह करके भर गए ।
 जान ली कानून ने—बस मौत का हीला हुआ ।

लावनी के प्रवाह में भारतेन्दु ने अपनी नवीन चेतनात्मक धाराएँ प्रभावित की थी, ब्रजभाषा में भी भारतेन्दु ने लावनी कही है—

माहि छोड़ि प्राण प्रिय वह अनत अनुराग ।
 अब उन बिनु छिन छिन प्राण दहन दुख लागे ।
 रहे एक दिन वे जा हरि ही के संग जाते ।

बन्दावन कुञ्जन रमत फिरत मदमात ।
 निन रैन श्याम सुख मेरे ही सग पाते ।
 मय देखे विन इक छन प्यारे अकुलाते ।

(प्रम तरंग से)

भारतेन्दु जी न खड़ी बोली में जो प्रयोग किए थे उनमें नवीन चेतना के वणन होते हैं । जिन प्रयोगों के बाद भारतेन्दु ने शिकायत की थी कि खड़ी बोली में कविता जन्मती नहीं फिर भी प्रयत्न करने के लिए प्रण किया था उन प्रयोगों में भी नवीन चेतना दिखाई पड़ती है—

बरसा सिर पर आगई हरो हुई सब भूमि ।
 बागा में चले पड़ रहे भ्रमरगण भूमि ।
 खोल-खोल छाता चले लोग सड़क के बीच ।
 कीचड़ में जूता फँसे जसे अघ में नीच ।

एक गीत भी लिखा था जिसमें भी प्रकृति का तटस्थ वणन है—

गरमी के आगम दिखलाने रात सगी बटने ।
 कुहू कुहू कोयल पेड़ा पर बैठ सगी रटने ।
 टडा पानी लगा सहाने आलस फिर आई ।
 सरस सुगध रिसि फूलों की वासा छाई ।
 उपवन में कचनार बना में टसू हैं फूले ।
 मदमाते भीरे फूलों पर फिरते हैं फूल ।^१

वस्तुतः यह गीत भी लावनीकारों से प्रेरित होकर लिखा गया है । खड़ी बोली के उक्त उदाहरणों से स्पष्ट है कि खड़ी बोली के काव्य का भ्रम सन्तो भक्ता और सूफिया की रावती-परम्परा को है । भारतेन्दुयुगीन कवियों को खड़ी बोली का एक सीमा तक जो विकसित रूप मिला था वह लावनीकारों की ही कृपा से उन्हें प्राप्त हुआ था । रासधारी नौटंकी जोगीडा लावनी आदि गाना स खड़ी बोली का बड़ बड़ करने में बड़ी सहायता मिली । यह भोग तानबूचकर ऐसे प्रयोग नहीं करते थे कि कविता खड़ी बोली में लिखी जाय । वह जनता की रुचि के अनुसार उनके समझने योग्य भाषा वाम में लाते थे ।^२ हाथरसी चिरजीलाल तथा नथाराम का

१ भारतेन्दुयुग—डा० रामविलास शर्मा, पृष्ठ १५६ ।

२ साहित्य प्रवाह—पृष्ठ ५ ।

श्रवण चरित्र, संगीत चित्रकूट, लाला गोविन्दराम का संगीत भँन भँया, उरई के भातादीन चौवे का संगीत पूरनमल, सुदामा चरित्र, तथा हरिश्चन्द्र आदि "सांगीतो" ने खड़ी बोली के विकास में अत्यधिक सहायता की है।

ब्रजभाषा का काव्य

भारतेन्दुयुगीन काव्य का स्वरूप—भारतेन्दुयुगीन काव्य का श्रेष्ठ रूप ब्रजभाषा में मिलता है। १८६६ ई० में भारतेन्दु ने कविवचन सुधा नामक पत्रिका प्रकाशित की। यह स्मरणीय है कि यह पत्रिका भारतेन्दु ने अपनी प्रसिद्ध जगन्नाथयात्रा के बाद प्रकाशित की थी। इस यात्रा के पश्चात् भारतेन्दु के हृदय में देश सेवा की सगन उत्पन्न हो चुकी थी। जगन्नाथ यात्रा से लौटने के पश्चात् प्रथम साहित्यिक कार्य "कविवचन सुधा" का प्रकाशन था।

कविवचन सुधा द्वारा अँगरेजी साहित्य के पीछे उन्मत्त लोगों के सम्मुख भारतीय साहित्य की श्रेष्ठता प्रमाणित करना और इस प्रकार भारतीयों को अपने साहित्य की ओर उन्मुख करने की प्रेरणा भारतेन्दु ने कार्य कर रही थी अतः 'कविवचन सुधा' में प्रकाशित महाकवि देव का अष्टयाम, दीनदयाल-गिरि का 'अनुराग वाग', जायसी का 'पद्मावत', कबीर की 'साखी' और बिहारी के दोहों का महत्त्व स्पष्ट हो जाता है और इन सब काव्यों के प्रकाशन का लक्ष्य भी स्पष्ट हो जाता है। भारतेन्दु को अपने देशवासियों की हीनता का भाव दूर करने की चिन्ता थी और यह कार्य प्राचीन साहित्य को सम्मुख रखने से ही सम्भव हो सकता था। हिन्दी भाषा इस नवीन जागरण का माध्यम थी अतः हिन्दी की उन्नति विदेशी साम्राज्यवाद के विरोध में पड़ती थी और इसी प्रकार अपने काव्य, अपने साहित्य का प्रचार भी अँगरेजी में शिक्षित लोगों का ध्यान देशी साहित्य की ओर खींचता था।

इस सन्दर्भ में यह असम्भव था कि भारतेन्दु रीतिकाल का अनुकरण करते। देश की दशा और अपने कुल के संस्कारों के प्रभाव से भारतेन्दु का हृदय दिव्य प्रेम में मग्न हो रहा था। भारतेन्दु का दिव्यप्रेम भक्त कवियों की परम्परा की एक सजल शृङ्खला है। किन्तु पूरी साहित्य-परम्परा से भारतेन्दु लाभ उठाना चाहते थे। उनके मन पर देव, बिहारी पद्माकर आदि महाकवियों की रमिमय रचनाओं का प्रभाव पड़ चुका था अतः रीतिवालीन कला से भी उन्होंने लाभ उठाया और यह बुरा नहीं हुआ। समूची काव्य-घरोहर का निष्पीडन करने ही भारतेन्दु की प्रतिभा का विवास हुआ था।

भारतेन्दु ने रीतिकालीन और भक्तिकाल की धाराएँ एक होकर प्रवाहित होनी दिखाई नहीं पड़ती है। वही-कही धाराएँ अलग-अलग दिखाई पड़ती हैं, वही ये दोनों एक होकर नवीन धारा को जन्म देती हैं और कही भारतेन्दु अपना स्वतन्त्र मार्ग बनाते हुए दिखाई पड़ते हैं। इसके अतिरिक्त रीतिकालीन काव्य को भारतेन्दु ने भक्तिकालीन नेत्रों से देखा था। जो पद शृंगारिकता से ओतप्रोत माने जाते हैं, उनमें भारतेन्दु दिव्य प्रेम की भी झलक देखते थे अतः भक्तिकाल और रीतिकाल में जो विरोध हमें प्रतीत होता है, वह भारतेन्दु का प्रतीत नहीं होता। भारतेन्दु की "रसिकता" लौकिकता और अलौकिकता दोनों दृष्टियों से एक और अभिन्न दिखाई पड़ती है। उनमें लौकिक शृंगार में भी दिव्य शृंगार के दर्शन की शक्ति थी अतः भारतेन्दु को रीतिकाल का प्रधानकर्त्ता नहीं कहा जा सकता। भारतेन्दु के काव्य की महत्ता के विषय में हम प्रथम प्रतिपत्ति को स्मरण रखना होगा। "रसिक" शब्द का यही अर्थ भारतेन्दु को अभिप्रेत है—

सर्वसु रसिक के, सुदास दास प्रेमिन के

सखा प्यारे कृष्ण के, गुलाम राधा रानी के।

भारतेन्दु की रचनाओं से उक्त तथ्य प्रमाणित होता है। भक्तसर्वस्व, प्रेममालिका, कातिक स्नान, वैशाखमाहात्म्य, प्रेमसरोवर, प्रेमाम्बु-वर्षण, प्रेम-माधुरी, प्रेमतरंग, उत्तरार्द्ध भक्तमाल, गीत गोविन्दानन्द, होली, मधुसुकुल, रागसप्रह, वर्षा विगोद, प्रेमफुलवारी, कृष्णचरित आदि काव्य भक्ति-परम्परा के काव्य हैं जिनमें कई शैलियों का प्रयोग किया गया है। जैनकौतूहल, विनय-प्रेमपचासा जैसी रचनाओं में सन्तो की तरह कविता का दृष्टिकोण आलोचनात्मक होगा है। 'सतसई शृङ्गार' में जो स्पष्टतः रीतिकालीन कृति है, कवि ने भक्तिभाव की मात्रा बहुत अधिक कर दी है, बिहारी के भाव का पल्लवन भक्तिभावान्मुख प्रतीत होता है। भारतेन्दु की स्फुट रचनाओं में भक्तिभावात्मक रचनाएँ बहुत सी हैं। देवीछय लीला, मंगल पाठ, दैव्यप्रताप, उरहना, तन्मय लीला, दानलीला, रानीछस्थ लीला, सरस्वत तावनी, बसंत होली, स्वरूप-चिन्तन, सर्वोत्तम स्तोत्र, निवेदन पत्रक, अपवर्गदाष्टक, वेषुगीति, पुष्पोत्तम-पत्रक, सीतावल्लभ स्तोत्र, रामलीला, भीष्मस्तव, मानलीला, आदि रचनाओं के शीर्षकों से ही उनकी भक्तिभावात्मकता स्पष्ट है।

प्रेममाधुरी, वर्षाविनाद और स्फुट रचनाओं आदि में बहुत से कवित्त और सर्वथा रीतिकाल के पैटर्न पर भी लिखे गए हैं। उनमें नवशिख, नायिका

भेद आदि के भी वधन हैं परन्तु भारतेन्दु का काव्य वित्तासलिप्सा जाग्रत नहीं करता कतिपय पद्यों को छोड़िये भारतेन्दु की भावुकता उनकी 'रसिकता' में गुणात्मक अन्तर उत्पन्न कर देती है।^१ बिहारी के दोहों पर भारतेन्दु ने कुण्डलियाँ लिखी है। इनमें बिहारी के दोहा के भावाथ-गल्तवन में भी भारतेन्दु की भावुकता स्पष्ट है।

इन दुखिया आखियान का सुख सिरजीई नाहि ।
 देखें बने न देखतें बिन देखे अकुलाहि ।
 बिन देखे अकुलाहि बिकल अंसुवन पर तावै ।
 सनमुख गुरुजन साज भरी ये सखन न पावै ।
 चिनहु लखि हरिषद नैन भरि आवत छिन छिन ।
 सुपन नीद तजि ताव पन कबहु न पायो इन ।
 बिन देखे अकुलाहि बिरह दुख भरि भरि रोवै ।
 खुली रहै दिन रैन कबहुँ सपनेहु नहि सोवै ।
 हरीचन्द्र सजोग बिरह सम दुखित सदाही ।
 हाय निगोरी आखिन सुख सिर जीई नाही ।

उपयुक्त कथन का यह तात्पर्य नहीं है कि एक स्वयं आरोपित नैतिकता के कारण उक्त प्रवृत्ति भारतेन्दु में मिलती है। मन्तव्य यह है कि भारतेन्दु की 'रसिकता और रीतिकालीन 'रसिकता' में गुणात्मक अन्तर अवश्य है। समग्रतः भारतेन्दु काव्य रीतिकालीन हरिगज नहीं कहा जा सकता। अतः यह धारणा सही है कि काव्यता का विषय भृङ्गार रहने पर भी भारतेन्दु रीतिकालीन परम्परा से बहुत कुछ भिन्न हैं। उनके छन्द सपणग्रन्थों के आधार पर नहीं बने उनमें आत्माभिव्यञ्जन के लिए एक नया प्रयास है।^२

इस आत्माभिव्यञ्जन के दो पक्ष हैं—एक तो भक्तिकालीन भावुकता और दूसरा अपनी निजी भावनाओं का प्रकाशन जो रीतिकाल में महाकवि देव को छोड़कर अन्य कवियों में नहीं मिलता। अलङ्कृति सपणग्रन्थों का अनुकरण महाकवियों की पदावली का यथावत् प्रयोग आदि प्रवृत्तियाँ भारतेन्दु के काव्य में बहुत कम मिलती हैं। अनुकरण की दृष्टि से भारतेन्दु ने भक्तिकालीन

१ 'भारतदुर्दशा' नाटक में भारतेन्दु ने पद्य कहा है कि ईश्वर के प्रति प्रेम की ध्यजना, देणप्रम का आवश्यक आधार है—दृष्टव्य—भारत दुर्दशा नाटक, पृष्ठ ४७२। भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग १

२ भारतेन्दुसुध, भा० रामविलास शर्मा।

कवियों वा अधिक अनुकरण किया है क्योंकि भक्तिकालीन काव्य का अनुकरण अधमर्षक माना जाता था ।

भक्तिकालीन भावुकता—भारतेन्दु की भक्ति की प्रथम विशेषता उसकी सच्चाई है । रीतिकालीन कवियों की भक्ति पश्चातापपरकता से मुक्त है, प्रथम विलासलिप्सा और वृद्धावस्था में भक्ति के उद्गार—रीतिकाल की यह विशेषता है । भारतेन्दु में यह प्रवृत्ति नहीं मिलती । भारतेन्दु में प्रारम्भ ही भक्तिकाव्य से होता है । उसमें यत्र तत्र नवचेतना भी मिलती है—

मायावाद-मतग-मद, हरत गरजि हरिनाम ।

जयति कोऊ सो केसरी, वृन्दावन बनधाम ।^१

प्रेममालिका के समर्पण में भारतेन्दु ने कहा है—“इस छोटे से ग्रन्थ में मेरे बनाए हुए कीर्तनों में से कतिपय कीर्तन एकत्र किए गए हैं । इनमें कीर्तन तीन भानि के हैं—एक तो सीला सम्बन्धी, दूसरे दैन्य भाव के और तीसरे परम प्रेममय अनुभव के हैं । इसको एकत्र करना और छपवाना आयोजन था, क्योंकि एक तो ससार में प्रायः अनधिकारी लोग हैं, दूसरे इसके द्वारा लोगों में अपनी प्रतिष्ठा की इच्छा नहीं ।

‘इस प्रकार ‘परम प्रेममय अनुभव’ का गायन भारतेन्दु का आदर्श था । राधाकृष्ण के प्रेम गायन के बहाने यश अथवा धनप्राप्ति उनका उद्देश्य नहीं था, जैसा कि रीतिकालीन कवियों का लक्ष्य था । यही कारण है कि दिव्य प्रेम के वर्णन में कवि का हृदय सर्वत्र झलकता दिखाई पड़ता है ।

प्रतिभा—भारतेन्दु ने राधा और कृष्ण का अपने कल्पना के नेत्रों से साक्षात्कार किया था । वह “विजन” इतना मनोहर था कि कवि उसकी छवि, उसके आनन्द का वर्णन करते नहीं थकता । भक्तकवियों ने जो “विजन” देखा था, उसके लिए अलौकिक प्रतिभा की आवश्यकता थी । अपने शरीर, और अन्तःकरण को वश में करके राधा-कृष्ण की दिव्य सीला का स्वेच्छा से अपनी चेतना में स्फुरण और विलयन, पुनः स्फुरण और पुनः विलयन—यह भक्त कवियों का उद्देश्य था । इस प्रकार प्रत्येक क्षण अपनी चित्रवृत्ति को भगवान की छवि में लीन रखने में कवि सफल हुए थे । राधा-कृष्ण की कल्पना “सुन्दर” (Beautiful) की कल्पना थी । विश्व के किसी साहित्य में इतनी कोमल, मधुर और सुन्दर कल्पना नहीं दिखाई पड़ती । सुन्दर को अनन्य प्रेम के आदर्श से “शिव” के साथ संयुक्त कर दिया गया था । प्रेम के

अभाव में आपाधापी में मान समाज के लिए प्रेम के देवता का गायन मानवीय सम्बन्धों को प्रेम के आधार पर प्रतिष्ठित करने का भी लक्ष्य मनीषियों के सम्मुख था अतः यह विज्ञान भारत-दु ने भी अपनाया था। उन्हें कुल परम्परा से बहुत सी वस्तुएँ मिली थीं। धन राज्यभक्ति महत्त्व सम्मान—सब कुछ मिला था किन्तु मनीषी भारतेन्दु ने धन राज्यभक्ति आदि सब कुछ त्याग दिया था तब क्या राधाकृष्णवाद को वह न छाड़ सकते थे ? अग्रचेता भारतेन्दु पर विचारहीनता का आरोप मसत होगा अतः यही सम्भव प्रतीत होता है कि राधा-कृष्ण को उहाने सुन्दर के वणन के लिए ही नहीं अपनाया अपने सघप के मानवीय सम्बन्धों को अभीप्सित रूप देने के लिए भी अपनाया। अतः राधा कृष्ण का वणन केवल व्यक्तिगत विश्वास के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता। यह प्रेमसाधना थी और प्रेमसाधना के आविष्कारक ने इसे सबधा व्यक्तिगत भुक्ति के साथ-साथ समाज के कल्याण के लिए भी आवश्यक माना था अतएव टैंक्स महामारी सामाजिक कुरीतियों के विरुद्ध लिखे हुए काव्य के साथ साथ इस प्रेममय काव्य का भी अपना महत्त्व है। इसे दूर कर देने पर भारतेन्दु की कला क्षीण हो जायगी। कौन कह सकता है कि भारतेन्दु की यह स्निग्ध चित्रकला—राधा कृष्ण प्रेम—वाह्यकारिणी है ? इसमें शीतलता है परन्तु चेतना की उष्मा का यह नाश नहीं करता। इसमें प्रेम की महिमा है परन्तु भारतेन्दु इस प्रेम में ही पाठक को, मुग्ध न रखकर आगे की बात भी कहते हैं किन्तु साथ ही बाह्य सघप को शून्य पर आधारित नहीं किया जा सकता। मानवीय प्रेम ही जब बाह्य सघप का आधार बनता है तब वह सघप भी मानवीय रहता है अतः भारतेन्दु के परमप्रेममय अनुभव का महत्त्व सौंदर्य और समाज दोनों दृष्टियों से स्वीकार करना होगा। रीतिकाल के अन्त में भक्तिभाव की एक बार पुनः लहर जाग्रत करने में भारतेन्दु पूर्ण सफल हुए हैं।

काव्य में प्रतिभा नवामय की आर उन्मुख होती है। राधा कृष्ण की नव-नव छवि का अंकन में कवि की कल्पना उसके सम्मुख शतश सुन्दर चित्र लाकर उपस्थित करती है। यह विभीक्ष्ण विशेष में भास्वरित या बहकी हुई अनुभूति नहीं है। निष्ठा व कारण सौन्दर्य-देवता के सुन्दर चित्रों का प्रवाह उत्पन्न करना ही यहाँ कल्पना का कार्य है। भारतेन्दु ने इस कल्पना का अभ्यास भक्तकवियों के काव्याराधन द्वारा किया था और रीतिकालीन काव्य द्वारा उसकी अभिव्यञ्जना की परिष्कृत भी किया था किन्तु अलङ्कृति का माग छोड़कर सहज ढंग से कहने की प्रवृत्ति उनकी अपनी थी। कल्पना

द्वारा लाए गए सुन्दर चित्रों से मुग्ध कवि की चेतना जैसे नदी की तरह स्वतः उमड़ पड़ती हो। प्रेम की यह सहज अभिव्यक्ति भारतेन्दु की विशेषता है—

कहा कहूँ छवि कहि नहिं आवै वे सवार यह गोरी ।

ये नीलाम्बर सारी पहिने उनकी पीत पिछौरी ।

प्रथम शक्ति के पश्चात् अथ कवि अन्तर्वारो की वर्णन करने लगता बिन्दु भारतेन्दु की अन्तर्स्थ अधिक विकसित थी अतः वह पदार्थ या व्यक्ति के सहज आकषण की ओर ध्यान खींचने के लिए वण्यविषय तक ही अपने को सीमित रखते हैं यह प्रवृत्ति भारतेन्दु में बहुत स्थानों पर मिलेगी। अलङ्कृत वणन भी उनमें कम नहीं है परन्तु सौन्दर्यदर्शन के समय वण्यविषय को ही हृदयक देखने की कला में भारतेन्दु एक अछ कवि हैं।

आज उठि भोर धूपशानु की नन्दिनी—

फूल के महल तैं निकसि ठाडी भई ।

खसित सुभ सीस त कलित कुसुमावली

मधुप की मण्डनी मत्त रस ह्वै गई ।

कछुक अरसात सरसात सकुचात अति

फूल की साथ चहु ओर मोहित छई ।

दाम हरिचन्द छवि देखि गिरिधर लाल

पीतपट लकुट मुधि भूलि आनन्दमई ।

सहजसौन्दर्य के दर्शन में कवि की प्रतिभा निश्चित रूप से शक्तिमती थी। वण्यविषय का आकषण कभी-कभी इतना महान होता है कि कवि उससे अपनी दृष्टि हटाना ही नहीं चाहता उपमाओं से दशक का ध्यान इधर उधर उड़ता है कभी-कभी अप्रस्तुत विधान कष्टकर प्रतीत होता है।

फली छवि थोरे ही सिंगार ।

बिना कचुकी बिनु कर ककन सौभा बढी अपार ।

खसि रहि तन सँ तन सुख सारी, खुलि रहे सोध वार ।

हरीचन्द मनमोहन प्यारो रिझयो है रिझवार ।

कही-कही कवि एक दो उत्प्रेक्षाएँ देकर वण्यविषय के आकषण को स्पष्ट करता है—

आजु सिर चूडामनि अति सोहै ।

जूडो कसि बाध्यो है प्यारी, पीतम को मन मोहै ।

मानहु तम के गुज्ज सिखर पँ बालचन्द उदयो है ।

कल्पना के बल पर राधा-कृष्ण के युगल के एक से एक सुन्दर चित्र भारतेन्दु ने प्रस्तुत किए हैं—

जुगल जलद केकी जुगल दोऊ चंद चकोर ।

उभय रसिक रसरास जय राधा नन्दकिसोर ।

परस्पर प्रेम के ऐक्य के देवता का यह रूप भारतेन्दु को बहुत प्रिय था । इसका वर्णन करते वह नहीं थकते । प्रेम के देवता की परस्परनिष्ठता ही भारतेन्दु के मन में एक दूसरे के प्रति निष्ठावान एक दूसरे के प्रति प्रेमभाव रखने वाले व्यक्तियों के विकास की कल्पना जाग्रत करती थी । बाह्य जगत् में सम्पूर्ण व्यवहारों को प्रेम से भर देने पर सारा काय कलाप कितना सुखद और शीतल हो जाएगा इसलिए राधाकृष्ण के अनन्य प्रेम की आराधना व्यावहारिक जगत् में बूढ़ने से पूर्व आवश्यक मानी जाती थी । अतः उमंग में जब कवि राधा के लिए दानो लोको की उपेक्षा करने को उत्तरता है तब उसे उपलक्षण मात्र मानना चाहिए । अतदृष्टि बाह्यजगत् में न मिलने वाले अलम्प्य दृश्य का साक्षात्कार करते समय क्षुब्ध नहीं होना चाहती—

मेरी गति होउ सोई महारानी ।

जासु भौंह की हिलनि बिलोकत निसुदिन सारङ्गपानी ।

अथवा

साँचहि दीपसिखा सी प्यारी ।

धूमकेश तन जगमग द्युति दीपति भई दिवारी ।

भारतेन्दु ने प्रेम की परिभाषा यह की है कि जिसे प्राप्त कर पिर अथ किसी की प्राप्ति की इच्छा न हो वह है प्रेम । इस प्रेम का आधार है सौन्दर्य और शील । राधा-कृष्ण में ही ये सब एक साथ मिलते हैं अथवा नहीं—

जिहि नहि फिरि कछु सहन की आस न चित म होय ।

जयति जगज पावन करन प्रेम बरन यह दोय ।

इस प्रेम का प्रतिभा से घनिष्ठ सम्बन्ध है । इस प्रकार का प्रेम जाग्रत होकर मनुष्य के अतिरिक्त नयन खोल देता है । अनमोल व अलम्प्य अनुभव होने लगते हैं 'आश्चर्यजनक' चित्र मनमें उतरने लगते हैं । प्रेम कल्पना के पक्षों में वेग भरता है । एक सच्चा नवीन गगन कल्पना के उड़ने के लिए खुल जाता है और विशिष्टता यह है कि यह गगन कभी भी उस कल्पना विह्वल को धकाता नहीं है । भक्तों ने इसी निष्काम प्रेम द्वारा उस सुन्दर श्याम और श्यामा'

के दर्शन किए थे। अतः भावुकता—प्रेम से तरंगित अवस्था और कल्पना दोनों जहाँ साथ चलती हैं, वही श्रेष्ठ, काव्य का जन्म होता है। भारतेन्दु ने भक्तों की इस विशिष्टता को भलीभाँति समझा था। भक्तों के बाद “कल्पना” प्रबल होगई किन्तु कवियों की चेतना निष्कलक नहीं रह सकी—‘परमार्थ, परोपकार जैसे महत् उद्देश्यों से रहित काव्य मूलतत्त्व से रहित होता गया। भारतेन्दु इस छतरे से सावधान थे अतः उन्होंने अपने चित्त को द्रवित होने से रोका नहीं, कोरे बुद्धिवाद का वह घोर विरोध करते हुए दिखाई देने हैं।

भए सब मतबारे मतबारे ।

आपुनो आपुनो मत लै लै सब हागरत ज्यों भटियारे ।

अथवा

नहिं इन समझन मे बहु सार ।

क्यो लरि लरिकै भरो बाबरे बादन फोरि कपार ।

+

+

+

कहा घरपो तेहि बहूँ पाइहौ, क्यो बिन बातन छोलौ ।

क्यो इन थोपिन थोपिन सै कै, बिना बात ही बोलौ ।^१

काव्य के लिए स्निग्ध चित्त की आवश्यकता होती है। कोरी तर्कवादिता और उछाड़ पछाड़ अधिक सहामता नहीं करती। हिन्दी में आर्यसमाजी कवि इसलिए महान् काव्य की गृष्टि नहीं कर सके क्योंकि उनका आलोचनात्मक पक्ष बहुत प्रबल हो गया, और उसका अपना आकर्षण और महत्त्व भी है, तथापि समग्रतः यह देखा जा सकता है कि आर्यसमाज में स्निग्धता का अभाव था। सम्भवतः सनातनियों, आर्यसमाजियों, जैनियों आदि की आपसी “चखचख” से बेजार होकर ही भारतेन्दु ने उक्त पंक्तियाँ लिखी थीं। भक्तकवियों ने अधिक “चतुराई” की सर्वदा निन्दा की है, भारतेन्दु इस तथ्य से परिचित थे—

दिना प्रेम रुखी सर्ग, यदि चतुरई सोय ।

भारतेन्दु ने प्रेम और प्रतिभा के लिए आदर्शरूप काव्याकारों में नन्ददास, आनन्दधन, मूर, नागरीदास, कृष्णदास, हरिबंस, चैतन्य, गदाधर और व्यास को उद्धृत किया है—

नददास आनदधन सूर नागरीदास ।
 कृष्णदास हरिवस चैतन्य गदाधर व्यास ।^१

चित्त की आंतरिक प्रसयावस्था के बाद अदभुत चित्रा की सृष्टि होती है इस तथ्य को समझकर ही भारतेन्दु द्वयण शोचता का प्रदर्शन सफल करत हैं । प्रेम सरोवर का समर्पण देखिए—

आज अन्त्य तृतीया है देखो जनदान की आज कैंसी महिमा है क्या तुम मुझ फिर भी जनदान दोगे ? कहा ? उस जो मधुर घन की ध्वनि भी न सुन पड़ तो कबे प्राण बचे ? देखो यह कैंसी अनीति है वही आनदधन जी का कहना—सब छाड़ि यहा हम पाया तु है हमें छाड़ि कहो तुम पायो कहा' । ध्यारे यह अक्षय सरोवर नित्य भरा रहेगा और उसमें नित्य नए कमल खिलेंगे और कभी इसमें मन न आएगा और इस पर प्रमिया की भीड़ नित्य नगी रह्यी और प्रेम शब्द को विषय का पूजादिक कहन बाने का प्रमाधिकारी के अतिरिक्त कोई भी इस ताय पर कभी न आवेंगे ।

यह भावुकता भारतेन्दु के व्रजभाषा काव्य की एक प्रमुख विशेषता है । भारतेन्दु मुख्यतः भावनावा के कवि हैं । दृश्या का चित्रण भी उहान किया है परंतु मुख्यतः वह आंतरिक भावा के उदय में अधिक आनन्द लते हैं और उनके चित्रण भी इसी स्थिति में हान के कारण प्रायः तटस्थ चित्रण नहीं हैं । आवेग को दबाकर काव्य की रचना भारतेन्दु की प्रवृत्ति के विरुद्ध है ।

प्रायः प्रवृत्ति भारतेन्दु की आन्तरिकता के सन्दर्भ में ही चित्रित हुई है—

सखी री साँझ सहायक आई ।

मटपो मय प्रकास बैरी को सब कुछ दीन दुराई ।

गरजि बुलावन तेहि चचना चमकत राह दिघाई ।

औरन के चक्कोधा नागन तरी करत सहाइ ।

विजली की चमक को देखकर विन्नी पर क्या बीतनी है इसे भारतेन्दु ने अधिक देखा है विजली को देखकर तरह तरह की कल्पनाओं में वह निमग्न नहीं हुए उनकी कल्पना आवेग का साथ नहीं छोड़ना चाहती ।

प्रतिभा (कल्पना) और प्रभाव के सामञ्जस्य के कारण ही भारतेन्दु रीतिकानीन अग्रहत नाद के बच सके हैं काव्य का बाधित बनाने से उन्हें अरुचि है । भारतेन्दु के सरन और प्रवाहमय रूपक देखिए—

आजु तन आनंद सरिता बाढी ।

निरखत मुख प्रीतम प्यारे को प्रीति तरंगनि बाढी ।

लोक बेद दोउ बूल सरोवर गिरे न रहे सम्झारे ।

हाव भाव के भरे सरोवर बहे हाइ कं न्यारे ।

बुझे दवानल परम विरह के प्रेम परब भी भारी ।

मीन यान के जो प्रेमी जन, जल लहि भए सुखारी ।

रीतिकाल के पूर्व यह प्रवृत्ति 'सूरदास' में मिलती है। सूरदास ने लोक-तत्त्व और कलाकारिता का अद्भुत समन्वय किया था। भारतेन्दु में भी यही प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। हम कह चुके हैं कि भारतेन्दु ने सबसे अधिक सूरदास से प्रेरणा प्राप्त की थी। रीतिकाल के बाद पुन लोक भाषा की ओर मुड़ने की प्रवृत्ति भारतेन्दु में ही दिखाई पड़ती है। आवेगहीन कवि इस तथ्य को समझ ही नहीं सकते।

हमारे नैन बही नदियाँ ।

बीती जानि औघि सब पी की जे हम सौ वदियाँ ।

छोटे-छोटे शब्दों में प्रवाह उत्पन्न करते हुए भारतेन्दु ने अपने आवेग को इस प्रकार प्रकट किया है कि वह विशेषज्ञों का काव्य नहीं प्रतीत होता, वह जनप्रिय हो गया है। रीतिकाल की चमत्कारक उत्कृष्टता को भी इस प्रकार अपने प्रवाह में मिला लिया है कि वह अनुकरणीय नहीं लगता—

सब रंग मिलि के बसन छापित म प्रगट मुख जोत ।

पिय को निचोरत चुनरी में रंग दूनो होत ।

'चौगुनी रंग चढायो चित मे, चुनरी के चुचात, लला के निचोरत' की एक छंद कवि के मन में अवश्य भी परन्तु कितने मौलिक ढंग से कवि ने उसे अपना बना लिया है।

लोक तत्त्व—भारतेन्दु ने काव्य की दरबारों की साज सज्जा से निकाल कर जनता तक पहुँचाया था। इसके लिए उन्होंने जनता में काम करने वाले सन्तों और भक्तों को देखा था। स्वयं जनता के मनोवेगों को समझने का प्रयत्न किया था। कोई ऐसी पंक्तिनिकले जिसे मुनकर लोग सिर धुनें, छाती पीटें, बेहोश हो जायें, लोटपोट हो जायें, ऐसा प्रयत्न भारतेन्दु ने बहुत कम किया है। यहाँ तक कि सर्वगो और कवित्तों में भी ऐसा प्रयत्न कम ही है। भारतेन्दु किसी भाव को मन में भरते थे, उसे बार-बार घुमड़ने देते थे और भाव से आच्छादित अवस्था में ही कहने लगते थे, पंक्तियाँ भाव का अनुसरण स्वयं

करने लगती थीं। यही पद्धति लोकगीतों में मिलती है। लोकगीतों में अनुभूति का आनंद है। फडक उत्पन्न करने वाली पत्तियां लोकगीतों में कम ही मिलती हैं। जनमानस जो अनुभव करता है उसे यथावत कह देने में ही वह रुचि लेता है अविद्यमानियों के आविष्कार में समय लगाना लोकमानस को पसंद नहीं है। भारतेन्दु में भी यही प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है—

सखी अब आनंद की रितु गेहै।

एहैं री नृकि युकि कै बादर चलिहैं सीतन पौन।

कोइन कुहुकि कुहुकि बोलैंगी बैठि कुञ्ज के भीन।

बोनग पपीहा पिउ पिउ बन अरु बोलगे मोर।

हरीचंद यह रितु छवि सखि कै मिलिहैं नदकिशोर।

यहां एकदम ताली तडकाने वाली एक भी पंक्ति नहीं है। बर्षा ऋतु आने पर सुखद अनुभवा का स्वरूप मात्र यहां चित्रित है इससे क्रमशः हमारे मन में उल्लास का उदय होता है और एक सुखद स्मृति में हम मग्न हो जाते हैं। हिन्दी काव्य का यह प्रकृत रूप चमत्कार वादिया के हाथ में पड़कर विकृत हुआ है। अनुभूति का सहज स्पष्ट देखिए—

सखी री नछु तो तपन जुगानी।

जब सौ सीरी पवन चली है तब सौ कछु मनभानी।

कछु रितु बदल गई आली री, मनु बरसेयो पानी।

हरीचंद नम दौरन लावे बरसा के अगवानी।

यह शुद्ध लोकपद्धति है। कहीं-कहीं कवि ने लोकगीतों का पूरा अनुकरण किया है—

कैसे नैया लाग मोरी पार खिंदया तोरे रूप से हो।

औड़ी नदिया नावरि झंझरी जाय परी भँझधार।

देइ चुकी तन मन उतराई छोडि चुकी घर बार।

कहि हरिचंद चढ़ाई नेवरिया करो दया मत यार।

× × × ×

रंगीने रंग दे मेरी चुनरी।

स्याम रंग से रंग दे चुनरिया हरीचंद उनरी।

× × ×

चलो सोय रही जानी, बँधियाँ छुमारी से लाल भई।

सगरी रैन छतिया पर राखा अधरन का रस सीता।

हरीचंद ठरी याद न भूलें, ना जानी कहा कीना।

यहाँ कहा जा सकता है कि ऐसी रचनाएँ हन्वीं होगई हैं अथवा इनमें ग्राम्यत्व दोष है अथवा इनमें परिष्कृति का अभाव है वहीं-कहीं शिष्टता का भी अभाव है किन्तु परिष्कृति के अधिक्त्व से रीतिकालीन ब्रजभाषा सामान्य जन से दूर पड़ती जा रही थी। ब्रज प्रदेश के लोग कभी कभी अत्यधिक परिष्कृत प्रयोगों को नहीं समझ पाते थे। अनुप्रास के लिए शब्दों की तोड़ मरोड़ भी बहुत हो चुकी थी अतः भारतेन्दु ने साहित्यिकता का अति देखकर पुनः काव्य को जनता की बोली में कहना प्रारम्भ किया। जब जब काव्य अत्यधिक उच्चशिक्षितों की ओर भागता है तब तब उसे नीचे की ओर खींचने की आवश्यकता पड़ती है। वाल्मीकि का काव्य संस्कृत के चमत्कारवादी कलाकारों के हाथ में पड़कर स्वयं पड़ितों की समझ में नहीं आता था। इसी प्रकार यमक और श्लेष के चपड़ा में पड़ कर काव्य का प्रकृत रूप लुप्त हो जाता है। भारतेन्दु इसके विरुद्ध वाल्मीकि और सूर की तरह भाषा के लोकरूप के पास जाते हैं उसे सुनते हैं और काव्य में प्रयुक्त करते हैं। अपने मन के आवेगों को जटाऊ भाषा में प्रकट भी नहीं किया जा सकता अतः भारतेन्दु ने सज्जा को छोड़कर स्निग्धता पर अधिक बल दिया है। भारतेन्दु में जहाँ अलङ्कृति है उसे यदि उनके काव्य से निकाल भी दिया जाय तो भारतेन्दु की हानि नहीं होगी किन्तु यदि भारतेन्दु के सहज काव्य को निवाल दिया जाय तो उनका व्यक्तित्व पहचानना ही कठिन हो जाएगा।

यही कारण है कि भारतेन्दु ने सैया बदरदी दरद नहीं जानें जवनियाँ मोरी मुफुत भई बदनाम छवीले आजा मोरी नगरी हो का करी गुइया अरुभि गई भखिया नयन की मत भारी तरवरिया काहू न लाग गोरी काहू के नयनवा बेपरवाह मोहन भीन ही सो पछिताई दिन दैकै सेजिया जिन आओ मोरी मैं पइया लासगी तोरी आओ रे भोरे रूठ पिपरवा घाम लागो प्यारी के गरवा सजन तोरी ही मुख देखे की प्रीति मेरे प्यारे सौ सँदेसवा कौन कहै जाय बल खात गुजरिया बिरहभरी हमसे प्रीत न करना प्यारी हम परदेसो लोगवा , नजरहा छैला रे नजर लगाए बना जाय आदि प्रमत्तरंग के गीत शुद्ध लोक पद्धति पर ही लिखे हैं। आकाशचुम्बी पांडित्य वारीक वीनी विरोधमूलक और शब्दमूलक असकृति से निकाल कर काव्य का उद्धार करने के लिए यह आवश्यक था। इससे कवियों का ध्यान जनमानस की ओर उन्मुख हुआ। विदेशियों के साहित्य के सौन्दर्य को ही सौन्दर्य समझने वाले शिक्षितों का भी ध्यान लोकगीत की अक्षय निधि की ओर आकर्षित हुआ। रीतिकाल

के उत्तरकालीन वातावरण में ऐसे गीत कहना भारतेन्दु का ही काम था।
मामूली शब्दों या रास्ता बनाने में भय खाते हैं—

शिकारी मियाँ के जुलफा का फन्दा न डारो ।

जुलफा के फन्दे फँसाय पियरवा नैन बान मत मारो ।

पलक कटारन मार भँवन की मत तरवार निकारो ।

भारतेन्दु को यह प्रेरणा सूरसाहित्य के अनुशीलन से प्राप्त हुई थी।
सूर की सफाई और उनका अर्थ कवियों पर प्रभाव भारतेन्दु देख चुके थे।
विश्वास की दृष्टि से भी भारतेन्दु सूरदास के ही मनावनम्मा थे अतः सूरदास
की 'राक्तस्वो-मुखता का उद्धान ग्रहण किया था तभी वह सूर के अनुकरण पर
'माहन मीत हा मधुवनिया मतवारो प्यारो रसवादी रसिया छैल चिकनियाँ'
जैसे गीत लिखन हुए दिखाई पड़ते हैं किन्तु आश्चर्य यह है कि सूर के अनुकरण
करने पर भी भारतेन्दु एकदम मौलिक कवि हैं। सूर के अनुकरण में सबसे
बड़ा भय यह है कि कवि अपना व्यक्तित्व खो सकता है किन्तु भारतेन्दु की
महत्ता इसी तथ्य में है कि उन्होंने अपने समय के लोकगीतों को अपना
कर अपन अस्तित्व की रक्षा कर ली है। सूरदास की पद्धति पर 'मौलिकता'
की रक्षा का प्रमाण लीजिए—

नखरा राह राह को नीको ।

इत तो प्रान आत हैं तुम बिनु तुम न लखत दुख जीका ।

घावहु बेग नाथ कहना करि करहु मान मत पीको ।

हरीचन्द अठतानि पने को दियो तुमहि विधि टीको ।

अपने समय के लोक प्रयोगों द्वारा ही उक्त पद में भारतेन्दु ने अपनी
रक्षा की है इसी प्रकार खाटाई पोरहि पोर भरी कुठत हम देखि देखि
तुव रीत सव पै इक सी दया न राखत नई निकारी नीत जोड़ को खोज
साज लरिए हम खजान पै बिना बाज ही रोख नहीं करिए आदि पदा में
भारतेन्दु ने उन्नीसवीं सदी के लोक प्रयोगों और नूतन भावनाओं से अपनी रक्षा
की है।

चाहे कवि लोकपरक प्रयोग करे अथवा साहित्यिक प्रयोग—दोनों
प्रकार के प्रयोगों में एक ही मानसिक स्थिति दिखाई पड़ती है—

भरित नेह नव नार नित बरसत सुरस अघोर ।

जयति अपूरख घन कोऊ, लखि नाचत मन मोर ।

प्रेम का भाव नाना चोख प्रयोगों और कल्पनाओं में एकता स्थापित किए रहना है। कवितो, सर्वथा म भी इन मूलस्थित प्रमभाव न कवि को चमत्कारवाद से बचा लिया है। कवित्त सर्वथा में ऐतिहासिक का आदर्श कवि ने स्वीकार किया है तथापि भारतेन्दु की रसमिद्वाना न उनके अस्तित्व को सुरक्षित रखा है। भारतेन्दु म यह प्रवृत्ति नहीं मिलती जैसा कि रत्नाकर म दिखाई पड़ती है कि वह देव, पद्माकर, धनानन्द जैसा लिख सकें। भारतेन्दु केवल कान्य रूप अपनावे हैं किन्तु उसमें आत्मा अपनी भरत हैं। यह आवश्यक नहीं था कि सर्वत्र कवि का भक्तवत्ता मिलनी, समस्त्यापूर्तिमा तथा अन्यत्र भी भारतेन्दु ने ऐसे कवित्त सर्वथा कह हैं कि यदि उन्हें ऐतिहासिकी कान्य म फेंक दिया जाय तो पहचानना कठिन हो जाय किन्तु बहुत से कवित्त, सर्वथा ऐसे भी हैं जो ऐतिहासिक से भिन्न पद्धति कर सकते करते हैं।

पदा और कवित्त सर्वथा म एक अन्तर है। पदा में भाव को क्रमशः व्यक्त किया जा सकता है। किन्तु कवित्त, सर्वथा के लिए अन्तिम पक्ति का महत्त्व सबसे अधिक है। यदि अन्तिम पक्ति अशक्त है तो आनन्द नहीं आता, कारण कि श्रोता इस आवाज से सुनता है कि अन्तिम पक्ति से एक अप्रत्याशित आनन्द प्राप्त होगा। अतः कवित्त-सर्वथा म भावावेग के साथ-साथ अभिव्यक्ति का प्रश्न जटिल होना है। ऐतिहासिक में भी चमत्कार कवित्त सर्वथा में अधिक दिखाई पड़ता है—दरबारा में गाए जाने वाले पदा में भक्ति-कालीनता अधिक मात्रा में मिलती है—ऐतिहासिक पर विचार करने समय यह अन्तर स्मरण रखने योग्य है।

भारतेन्दु ने कवित्त-सर्वथा पदा की शैली में विद्ये हैं, अन्तिम पक्ति को प्रभावशाली बनाने के लिए प्रथम तीन पक्तियों को भरती के रूप में प्रस्तुत करने का प्रयत्न उन्होंने बहुत कम किया है, पर किन्ना अवश्य है। इस सम्बन्ध में भी दो मत हैं। पद्माकर की कान्य से प्रभावित व्यक्ति को भारतेन्दु के सर्वथा और कवित्त अधिक प्रभावित नहीं करने किन्तु रसज्ञान के सर्वथा की भी एक परम्परा बन चुकी थी जिसमें चार पक्तियाँ एक्की प्रभावशाली होती थी और भावुकता की प्रधानता रहती थी। भारतेन्दु वस्तुतः इसी परम्परा के कवि हैं 'यद्यपि उनमें उतना माधुर्य नहीं है, भारतेन्दु का आकर्षण उनके सन्तर्पण में है, उनकी निराला भाव पद्धति में—

पहने ही जाय मिले दुन में खवन फेरि,

रूपनुषा मधि कीनो नैनहु पसान है।

माहि मोहि माहन गई री मन मेरो भयो—

हरीचन्द भेद ना परत कछु जान है ।

बान्ह भय प्रानमय प्रान भये काह मय

हिय म न जानी परं काह है कि प्रान है ।

मोहि मोहि माहन गई पति पर स्पष्टत महाकवि दव का प्रभाव है । किन्तु अन्तिम पक्ति म बवि की आंतरिकता ने बवित्त को मौलिक बना दिया है । आन्तरिक अनुसंधान की स्थिति में बवि सोचता है कि कही मेरे प्राणों के स्थान पर वृष्ण का निवास ही तो नहीं हो गया है । यह अनुभूति समर्पित चित्त की शक्ति की ही परिचायक है । इसी प्रकार समर्पित चित्त की अनुभूति अन्य कवियों में कवि की मौलिकता की रक्षा करती है—

करि मैं अकेली माहि जात प्राननाथ अबैं ।

कौन जानं आय बव फेर दुख हरिहौ ।

हरीचन्द साथ नाथ लेन मैं न मोहि कहा

लाभ निज जीअ मैं बताओ तो विचारि हौ ।

देह राम लेने तो टहल हू करत जातो ,

ए हो प्रान प्यारे प्रान नाह कहा करिहौ ।

यदि शरीर साथ ल जाते तो आपकी सेवा भी होती किन्तु केवल प्राण साथ ले जाकर आपको क्या लाभ होगा ?

सदैव में भी कवि ने केवल अनुभूति पर ही बल दिया है—अन्तिम पक्ति के लिए अय पक्तियों का खलिदान नहीं किया गया है—

छीजत देह ने माय में प्रानहु हा हरीचन्द करौ का उपाई ।

क्याहू बुझ नहि आसू के नीरन लातन कैंसी दबारि लगाई ।

सौंदर्य का मुग्ध हा हो देखने में बवि निपुण है यह हम पहले कह चुके हैं, इस मुग्धता के वश ही बवि पूरी स्वच्छन्दता बरतता है । और इसमें कवि पूर्णतः सफल हुआ है—

साई पिया अरमाय कैं सेज पै सो छवि लाल विचारत ही रहे ।

पाछि रमावन सौं यमसीकर भीरन कौं निरुवारत ही रहे ।

रयौ छनि देखिब कौं मुख तैं अरकैं हरिचन्द जू टारत ही रहे ।

दूक परी लौं अके स खरे धूपभानु-कुमारि निहारत ही रहे ।

छवि का अवन की दृष्टि से भारतेन्दु की यह पक्ति बहुत प्रसिद्ध है—

प्राणहू ते प्यारो रहै प्यारो तू सदाई तेरो,
पीरो पट सदा जिय बीच फहरयो करै ।

भारतेन्दु छवि और छवि के प्रभाव के एक साथ चित्रण में भी अत्यधिक निपुण थे ।^१ महाकवि देव की तरह पूरे वातावरण के मगीतमय चित्रण में भी उन्हें पूर्ण सफलता मिली है । भारतेन्दु अनुप्रासा के पीछे न जाकर अपने मन को टटोलते थे, अपनी चेतना के क्षोभ को ही बाणी देने का प्रयत्न करते थे अतः उन्हें नए-नए ढङ्ग सूझ जाते थे ।^२ अत्यधिक रत्नजटिन भाषा का प्रयोग न कर कृष्ण जिस 'माटी' को छाया करता था उसकी सुगंध अपने काव्य में भरने का प्रयत्न उन्होंने अधिक किया है ।

पुराने काव्य के अनुशीलन से भारतेन्दु को नए-नए भाव सूचते थे । नई सूझ के नाना कवित्त सर्वेये भारतेन्दु में मिलते हैं ।

क्यों इन कोमल गोल कपोलन देखि गुलाब को फूल सजायो ।
र्यों हरिचन्द लू पकज के दल सो मुकुमार सब भँग भायो ।
अमृत से जुग ओठ तसे, नव पल्लव सोकर क्या है सुहायो ।
पाहन सो मन होते सब भँग कोमल क्या करतार बनायो ।

स्वच्छ अभिव्यक्ति और घनीभूत अनुभूति से चेतप्रोन कवित्त सर्वेये भारतेन्दु में कम नहीं है यद्यपि यह भी सही है कि अतक पद्य भी उन्होंने

१ कहा कहीं प्यारे जू वियोग में तिहारे चित्त,
विरह अनत लूक भरकि भरकि उठै ।
कैसे में बिताऊँ दिन जोवन के हा हा राम,
कर लं कमान मो पै तरकि तरकि उठै ।
भूलै नाहि हसनि तिहारी हरिचन्द तँसी,
याँकी चितवनि हिय करकि करकि उठै ।
बेधि बेधि उठत विसँते नैन बान,
मेरे हिय में कटीली भाँह करकि करकि उठै ।

२ होते न ताल बठोर हते जू पै होते कहूँ तुमहूँ भरसानियाँ ।
गोकुल गाँव के लोग कठोर करँ छत होय में मारि नितानियाँ ।
यों तरसावत हौ अबसागन को मुख देखिबे कौँ दधिदानियाँ ।
बीनता की हमरे तुमरे निरदँपनहूँ की चलेगी कहानियाँ ।

बहुत से बड़े हैं अशक्त पद्या म न ता अनुभूति का दम है और न अभिव्यक्ति कुशलता समस्यापूर्तिया म ऐसे पद्य बहुत से मिलते हैं ।^१

रीतिकालीन वारीक मूझ वृत्त का परिचय भी भारतेन्दु ने किया है—
नीलपत्र तरो आज और रङ्ग भयो काट

मेरे जानि विदुरि पिया त पीरो परिगो ।

× × × ×

श्याम बसैं उर मैं नित ताही सा पीतलू कचुकी होत हरी है ।

जहाँ भारतेन्दु ने यथावत् अनुकरण किया है वहाँ उनके पद्य प्रभावित नहीं करते किंतु जहाँ उन्होंने अपनी स्वाभाविक और निजी पद्धति अपनाई है वहाँ वह प्रभावित अवश्य करते हैं । अपनी स्वाभाविकता में कवि न नानाविधि काव्य कलिया को जन्म दिया है जा नवीन भूमि नवीन खाद और नवीन जल के कारण नवता धारण कर लती हैं—इस पूरी प्रक्रिया का कवि ने मधुमुकुल शीपक देकर स्वीकार किया है और समपण में स्वयं लिखा है— यह मधुमुकुल तुम्हारे चरण कमण में समर्पित है । अङ्गीकार करो । इसमें अनक प्रकार की कलियाँ हैं कोई स्फुटित कोई अस्फुटित कोई अत्यंत सुगधमय कोई छिपी हुई सुगध लिए किंतु प्रेम सुवास अतिरिक्त और किसी गंध का लेश नहीं । तुम्हारे कोमल चरणा में ये कलिया गड़ न जायें यही सन्देश है ।

उमग की यह उमड कवित्त-सबया में नहीं मिलती यह मानना होगा । प्रिय में मिलन की जा उमग पदा में मिलती हैं^२ वह कवित्त सबया में नहीं मिलती । पदा में कवि ने विविध प्रयाग भी किए हैं श्लोक सत्पथ भी पदों में ही अधिक है ।

१ (अ) बसन के दाग धोवैं, नखछत एक टोवे,

धूर मैं धुरी को खल एक जूसताख है ।

(ब) सवि में लरी सी, परी सीसी उतरी सी लरी,

बाजूबद बांध बाजू पकरि कियारि ॥ ।

[पदमाकर के 'एक कर रज एक कर है कियार पर' का अनुकरण सफल नहीं हुआ]

२ पर ॥ छिन ॥ पिर न रहे ।

दोरि दोरि साकति हुआर लगि, पिय को बरस चहै ।

यह आश्चर्य का विषय नहीं है कि भारतेन्दु दिव्य प्रेम के वर्णन में देश की दशा को नहीं भूलते । दिव्य शृङ्गार की भहता में जब उनकी चित्त-वृत्ति निमग्न रहती है तब भी उनकी चेतना को देशभक्ति की लहरें झक्योरते लगती हैं । यह अन्तर्द्वन्द्व नहीं है, अपितु एक ही मानसिक स्थिति के दो रूप हैं जो कभी अलग-अलग और कभी साय-साय मिलते दिखाई पड़ते हैं । “गोरी गुजरिया भोरी सङ्ग नै कान्हा,” तथा ‘ए री जोवन उमग्यो फागुन लखि कै कोउ बिधि रह्यो न जात’ जैसी भावनाओं के साय-साय भारत की दुर्दशा की ओर भी उनका मन स्वभावतः जाता है । काश ! देश स्वतन्त्र होता । काश ! देश समृद्ध होता । तो होरी की उमङ्ग कितनी बड़ी हुई होती । किन्तु ऐसा नहीं हो सका अतः कवि सरसा के पुष्पो में ‘पीसी प्रजा’ का प्रतिबिम्ब देखता है, रगभरी पिचकारिया में वह ययुष्मन्नावित नेत्रों के दर्शन करता है, यही रीतिकालीन प्रवृत्ति और नवजागरण के अग्रदूत कवि भारतेन्दु में अन्तर है । एक आसपास के वातावरण की चिन्ता न कर, मरहस्पल में स्थित नख-लिस्तान के गीत गाता है, दूसरा नखलिस्तान के गीत इसलिए गाता है कि मरहस्पल जैसे मन में कुछ सपने जगें, उन सपना के लिए लोग प्रयत्न करें और पूरा मरहस्पल नखलिस्तान बन जाए । जब ऐसा नहीं होता, जब कवि देश की अधीनता देखता है तब वह सपना के चित्रणों के बीच भी देश की दुर्दशा से कराह उठता है । काश ! यह मानवप्रियता प्रयोगों के पीछे पागल कवियों में सुरक्षित रहती ।

भारत में मनी है होरी ।

इक ओर भाग, बभाग एक दिति होय रही सवशोरी ।

अपनी अपनी जय सब चाहन होड परी इहँ ओरी ।

दुन्दु सखि बहुत बडी री ।

होरी की प्रतीक के रूप में क्या कवि ने यहाँ चित्रित नहीं किया है ? एक ओर का दल भाग्यशालिया का दल है, दूसरी ओर अभाग्यशाली भारतवासी हैं—भारतेन्दु ने इस ‘द्वन्द्व’ को कितनी स्पष्टता के साथ देख लिया था ।

धूर उडत सोई यविर उडायत सबको नयन भरो री ।

दीन दसा भँसुअन पिचकारिन सब छिलार भिजयो री ।

भीजि रहे भूमि सटोरी ।

भइ पतशर सत्त्व बहू नाही सोई वसन्त प्रकटो री ।
 पोरे मुख भई प्रजा दीन हूँ सोई फूली सरसो री ।
 सिसिर को अन्त भयो री ।

यही नहीं प्रयोगवादियों की तरह कवि निराश नहीं हो जाता वह
 अभाग के पक्ष की अंत में विजय दिखाता है

हारयो भाग अभाग जीत लई विजय निशान हयो री ।
 सब स्वाधीनपनो घन बुधि बस फगुआ माहि भयो री ।
 नारी बक्त कुफार जीति दत्त तामु न सोच तयो री ।
 मूरख नारो काफिर आघो सिंछित सबहि भयो री ।
 उत्तर बाहू न दयो री ।

उठौ भया क्यों हारौ अपुन रूप सुमिरो री ।
 राम युधिष्ठिर विजय की सुम पटपट सुरत करो री ।
 दीनता दूर धरो री ।

भारतेन्दु की यह होली आजादी प्राप्त करने और अपने समाज के
 पुनर्निर्माण का मनीफेस्टो है सन १८८० ई० की यह रचना है। राष्ट्रीय
 काग्रस ने पूरा स्वतंत्रता की आवाज सन १९२६ में लगाई थी किंतु भारतेन्दु
 ने सन् १८८० ई० में ही यह आवाज बुलन्द की थी—राजनीति से कवि दस
 कदम आगे चलता हुआ दिखाई पड़ता है। जो भारतेन्दु को ब्रिटिश राज्य का
 रक्षक कहते हैं उन्हें य पंक्तियाँ ध्यान से पढ़नी चाहिए—

धिक वह मात पिता जिन तुमसो कायर पुन जन्यो री ।
 धिक वह घरी जनम भयो जामैं यह बनक प्रगटयो री ।
 जनमर्तहि क्या न मरो री ।
 उठौ उठौ सब नमरन बाँधौ शास्त्रन शान धरो री ।
 विजय निशान यज्ञा बावरे आगइ पाँव धरा री ।

भारतेन्दु जानते थे कि हमने ईपा डप की होली में सब फूँ
 निया है—

पूवयो सब बल्लु भारत ने बल्लु हाथ न हाथ रह्यो री ।

अतएव वह भारतीय समाज में व्यापक चूल परिवर्तन चाहते थे।
 वह यह भी समझते थे कि ब्रिटिश राज्य देश के असंगठित रहते समाप्त नहीं
 हो सकता अतः उसकी तारीफ करके उससे सविधा पाने के लिए भी प्रयत्न
 करते थे। असंगठित देश के नेता सुविधा चाहते हैं और संगठित राष्ट्र स्वतंत्रता

भागता नहीं है ल लता है। इस सींगी बात को न समझ कर ही भारतेन्दु पर आगप हात हैं अन्त राष्ट्रीय काग्रस के नेता भी बहुत दिना तक सुविधाएँ ही मगने रहे तब भारतदु यदि किसी लाड की प्रशसा कर अपने प्यार देशवामिया के लिए सुविधाएँ मागते थे तो अनुचित क्या था। समय से पूर्व का काय अकाय से भी अधिव खतरनाक होना है।

भारतेन्दु ने राजादृष्ण की होरी बड़ी ही उमर से वर्णित की है। धार्मिक भावना का उत्साह उनके मन में काय तो करता ही था किंतु साथ ही नाना धार्मिकपिवासा तथा सम्प्रदायों में अस्त भारत के लिए प्रेम का संदेश देने के लिए भी वह भगवान की प्रमचरा का वर्णन बहुत करते थे। इस तथ्य की ओर कवि ने मधुमुकुल के अन्त में संकेत किया है—

श्री बल्लभ प्रभु बल्लभमिजन बिन तुम्हे कहा कोई जानै हो।
करमठ श्रुतिरत कमप्रवतरु जगपुरुष कहि भाखै हो।
नानी भाष्यकार आतमरत विषयविरत अमिलाखै हो।
प्रगन्त निज जन में निज लीला आपुहि द्विज बपु लीला हा।
हरीचन्द बिनु निज पन्तेवक औरन नाही खीन्हो हो।

भारतेन्दु के युग में यह एकताविधायक दृष्टि अत्यधिक महत्पूर्ण थी। एक ओर तो यह ईसाई मत की वृद्धि के विरुद्ध स्वदेशी विषयों के लिए सुन्दर गड का काय करती थी दूसरे अपने युग के भीतर तरह तरह के विद्वत्वादों के विरुद्ध एकता की विधायक थी। आय समाज ने अंधविश्वासों का विरोध किया यह बहुत बड़ा काय था परन्तु हिन्दू मुसलमानों के मध्य जा कटुता का बीज बपन हुआ उसका फल हम बाद में भोगना पड़ा और अब भी पञ्जाब के विभाजन के समय बढ़ती हुई साम्प्रदायिकता के कारण भोगना पड़ रहा है अतः भारतेन्दु का दिव्य शृंगार और सहिष्णुता महत्त्वहीन नहीं है उसे व्यापक दृष्टि से देखने की आवश्यकता है।

आत्मामिव्यक्ति—भारतेन्दु के शृंगारिक अथवा भक्तिकाल में भक्तों जैसी आत्मामिव्यक्ति मिलती है। यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि कवि एक प्रचलित परम्परा का पालन मात्र नहीं कर रहा है अपितु उसके हृदय की वास्तविक भावनाएँ व्यक्त हो रही हैं। कवि ने राजादृष्ण के शृंगार विहार आदि का स्वयं अनुभव किया है। युगल विहार का वर्णन ही भारतेन्दु के काव्य का मुख्य विषय रहा है उसमें कवि की पवित्र विश्वास भी व्यजना है। युगल पर बलिबलि जान की भावना कवि में प्रमुख रूप से मिलती है।

“भक्त सर्वस्व” में कवि ने समर्पित चित्त से आराध्य के चरणचिन्हों का वर्णन किया है। अंतिम दोहे का स्वरूप देखिए, कितनी भावुकता मिलती है—

अहो सहो नहीं जात अब बहुत भई नंदनन्द ।

करुणाकरि करुणायतन, राखहु जन हरिचन्द ॥

ऐसे पदों में भावना की सच्चाई स्वतः प्रमाणित है। कवि आराध्य को दोपहर में बुलाता है और अपनी पसकों को बस्त्रों के रूप में मार्ग में बिछा देता है—

अहो पिय पलकन पै छरि पाँव ।

ठीक दुपहरी तपत धूमि में नाँगे पद मत आव ।

करुणाकरि मेरो कह्यो मानि कै धूपहि मैं मति धाव ।

मुरसानो सागत मुखपकज बसत चहूँ दिसि दाव ।

ऐसे पदों की सख्या भारतेन्दु में कम नहीं है। युगल-विहार के वर्णन में भारतेन्दु में अद्भुत निष्पापता मिलती है। भारतेन्दु ने अग्य भक्त कवियों की ही तरह युगल विहार का सामोपाम स्पष्ट वर्णन किया है किन्तु उनकी चित्तवृत्ति की उच्चता के कारण ऐसा नहीं लगता कि उनका गायन उनकी अपनी अनुभूति नहीं है। पद पद में कवि की निजी भावना भारी हुई है—
मनोराज्य—अहो हरि वेहू दिन बख ऐ हैं ।

जा दिन में तबि और सग हम ब्रजवास बसैं हैं ।

सग करत नित हरिभक्तन को हम नेकहु न अघैं हैं ।

• दीनता—उधारी दीनबन्धु महाराज ।

जैसे हैं तैसे तुमरे ही नाहि और सौ काज ।

मिलन—अरी यह को साँवरो सो सगर छोटा ऐडोई एँडो डोलै ।

काहू की कोहनी काहू की पुटनी काहू सौ हँसि बोलै ।

रूपथी—नटवर रूप निहार सखी री ।

सलित त्रिभग काछनी काछे अमल कमल से नैन ।

कर सौ फूल फिरावत गावत मोहत कोटिब मैं ।

बाधा—गुदजन की भव अटा अरोखा हू नहि बँडन पावैं ।

राह बाट मैं लाज निगोडी, कैसे नैन मिलावैं ।

प्रशसा—रावरी रीस की बलि जैये ।

महा पतित सो प्रीति पियारे एक तुमहि मे पये ।

आत्मकथन—हम तो मदिरा प्रेम पिये ।

अब नबहूँ न उतरिहै यह रंग एसो नम लिए ।

भई मतवार निडर खोलत नहि कुलभय तनिक लिये ।

डगमग पग कछु गैल न सूझत निज मन मनमान किए ।

रहत धूर अपुने प्रीतम पै तिन पै प्रान किए ।

अनुरोध—तान यह मुन्दर धोरी लीजै ।

हँसि हँसि कै नंदनाल अरागी मुख, बोगार मोहि दीजै ।

कतिपय भक्तिभाव विषयक पक्तियों को पढ़कर ही स्पष्ट हो जाता है कि भारत-दु के काव्य में सचस अधिक कृत्रिमता का अभाव है या ऐतिहासिक की विशेषता थी । कवि ने अपनी हार्दिक भावनाओं का सहज प्रकाशन किया है । आराध्य व प्रेम में मस्त होकर जो कहा जाता है वह हृदयस के कारण प्रभावशाली हो जाता है कवि ने स्वयं कहा है—

‘हम तो मदिरा मत्त पिये ।’

भक्तिकाल की परम्परा में यह पवित्र मत्तता ही भारतेन्दु के काव्य में आत्माभिव्यजन का कारण है । भारतेन्दु ने आराध्य के सौन्दर्य, उस सौन्दर्य के प्रति अपनी मुग्धता, उसके संयोग में सुखानुभव व उसके विरह की पीर का बड़ा ही हृदयप्राही वर्णन किया है—आत्माभिव्यजन का अथ तरह-तरह के अहंकारमय विचारा की घोषणा नहीं है—कवि की अपनी वास्तविक अनुभूति का प्रकाशन ही वास्तविक आत्माभिव्यजन है ।

इधर जो ‘नया’ आत्माभिव्यजन चला है, उसमें कृत्रिमता, अहंकार, पराए विचारा की मुनादी, आतंक उत्पन्न करने की प्रवृत्ति और सबसे अधिक कवि की वास्तविक अनुभूति के अभाव का प्रदर्शन हो रहा है किन्तु भारतेन्दु का अपना विश्वास था कि वह उसके प्रदर्शन की आवश्यकता नहीं थी अतः भारतेन्दु का आत्माभिव्यजन सहज और सुखद है । वास्तविकता तो यह है कि भारत-दु के बाद कवियों के साथ पाठक जो एक तादात्म्य अनुभव करता है, वह बराबर कम होता गया है । अपवादों का छोड़कर आधुनिक काव्य रीबीला अधिक हो गया है । प्रदर्शन दूसरा द्वारा अपनी बनावट स्वीकृति के लिए किए गए प्रयत्न, प्रकाशन आतुरता आदि अवगुणा के कारण ही नहीं, विश्वास के कारण भी आत्माभिव्यजन घाया प्रतीत होता है । भक्ता जैसी निष्ठा का अभाव आधुनिकयुग में बहुत खलता है । छायावादी और प्रगतिवादी कवियों में भी अपने विश्वास के प्रति वह दृढ़ता और आत्मविसर्जन नहीं मिलता ।

अत आधुनिक काव्य के जन्मदाता की विश्वास-दृढता को हम भलीभाँति नहीं अपना सके हैं, यह मान लेने में कोई हर्ज नहीं दिखाई पड़ता ।

भारतेन्दु के काव्य में उनका आत्मविवर्जन व्यक्त हुआ है । आयास-हीनता उनके काव्य का सबसे सुन्दर आभूषण है । अपनी चेतना के मधन को व्यक्त करने में कवि पूर्ण सफल हुआ है । राधा-कृष्ण के गायन द्वारा कवि ने अपनी आत्मा के गायन को व्यक्त किया है । सयोग में कवि की उमग, विनोद और कौतुक के साथ मुग्धता और वियोग में आत्मा की तरङ्ग^१ इतनी सच्ची है कि पढ़ने ही बनता है ।

भारतेन्दु ने स्पष्ट कहा है कि जीवन का उद्देश्य प्रीति का प्रकाशन है किन्तु यह कार्य अत्यधिक कठिन है, फिर प्रेम को समझने वाले भी बहुत नहीं देता हैं । प्रेम उपहासका विषय बनता है, आत्माभिव्यजन का यह अकाट्य प्रमाण है—

प्रीति तुम प्रीतम कीं प्रकटैयै ।

नैसे कै नाम प्रकट तुव नीजै कैसे न विद्या सुनैयै ।

को जानै समुझै जग जिन सो खुलि न भरम मवैयै ।

प्रगट हाय भरि नैननि जल भरि नैसे जगहि दिखैयै ।

बबहु न जाने प्रेमरीति कोउ सुख सो बुरै कहैयै ।

हरीचन्द पै भद न कहियै भले ही मौन मरि जैयै ।

भारतेन्दु अपन प्रति इतन सच्च थे कि उन्हें अपयश की चिन्ता नहीं थी । पिय के प्रेम में मत्त, अपने आत्मानुभवा में मग्न, कवि सारे जगत् को चुनौती है । अपनी धरफूँक मस्ती के कारण भारतेन्दु 'कामल कबीर' बहे जा सकते हैं—

बिहरिहै जगसिर पै दै पाँव ।

एक तुम्हारे हूँ पिय प्यारे छाँडि और सब गाँव ।

निन्दा करी बनाजौ बिगरी धरी सब मिलि नाँव ।

हरीचन्द नहि बबहु चुनि हैं, हम यह अब को दाँव ।

१ एतो हरि जो सों कहियो रोय हो रोय ।

तुम जिन रहत सदा सज सुन्दरि ।

अमुअन सों पट घोय घोय ।

हरिचन्द अब सहि न सकत दुख—

होनी होय सो होय हो होय ।

आत्माभिव्यक्ति परक ऐसे पद भारतेन्दु ने शतश लिखे हैं । ऐतिहासिक मे ऐसा कविरव किस कवि का है ?

विभिन्न प्रयोग—प्रतिमाशाली कवि काव्य मे नाना प्रयोग करते हैं । बंधी हुई लोक पर चलते हुए भी उनकी गति कुछ भिन्न हो जाती है । एक ही राजमार्ग पर जैसे विभिन्न अश्व विभिन्न गतियाँ भरते हैं उसी प्रकार मौलिक कवि की गति मे नवीनता आ ही जाती है । भारतेन्दु के प्रयोग अपने समय तक प्रचलित सभी शैलियों मे मिलते हैं । इसके अतिरिक्त उन्होंने सावकाश के अनेक प्रयोग भी अपनाए हैं और उन्हें अपने ढंग से प्रयुक्त किया है । इसके अतिरिक्त भारतेन्दु ने प्रान्तीय भाषाओ मे कई भाषाओ को अपनाया है, पंजाबी बँगला, उर्दू आदि का स्पर्श देकर हिन्दी मे नाना प्रयोग करके भारतेन्दु ने आगे के कवियों के लिए मार्ग प्रदर्शन किया है ।

भारतेन्दु ने जिस प्रयोग को अपनाया है, उसके विषय का भी ध्यान रखा है, उदाहरणतः निर्गुण काव्य परम्परा का अनुकरण देखिए—

सास सबरे पछी सब क्या कहते हैं कुछ तेष है ।

हम सब एक दिन उड़ जाएँगे यह दिन चार बसेरा है ।

आठ बेर नौबत बज-बज कर तुझको याद दिलाती है ।

जाग जाग तू देख खड़ी यह कैसी दोड़ी आती है ।

लडनमडन के प्रयोग—शिवोह . भाखत है सब . लोग ।

कहूँ शिव कहूँ तुम कीट अन्न के यह कैसी सयोन ।

अरध अग मे पारवती हूँ शिवहि न काम जगावै ।

तुमको तो नारी के देखत अग गुदगुदी आवै ।

उर्दू—हूँ इस्कपेचा आशिक को पेच मे भी यह लाते हैं ।

फाँसी भी हूँ मुसाफिर को बतरह फँसाते हैं ।

हजार सिर बुलबुल ने पटका हुई न ऐसी साँवलिया ।

सिंघार ने भी शम स पानी मे भुँह डुबा लिया ।

सगला—कोयाव रहिस सखि से गुनमान ।

विच्छेद यातना बार बे सहेना ।

फि करि बल न ओ प्रात सजनी ।

केमने एखन धरिब जीवन ।

से कात बिहन बल ओ धनी ।

“फूला’ का शुब्ध” मे भारतेन्दु ने बड़े मनोरञ्जक प्रयोग किए हैं । ऐसा प्रतीत होता है कि मस्त फकीरा या सूफिया के प्रयोग भारतेन्दु को बहुत

रचते थे। लावनी, होली, झूलना, वारहमासा, आदि काव्य-प्रयोगों के विविध रूप भारतेन्दु में सुरक्षित हैं, संस्कृत की एक लावनी देखिए—

कुंज कुंज सखि सत्वर

चल चल दयित प्रतीक्षते त्वा तनोति बहु आदर ।

सखी अपि सगता ।

मो दृष्ट्वा त्वा तामु प्रियसखिहरिणाऽह प्रेयिता ।

मान त्यज बल्लभे ।

नास्ति श्री हरिसदृशो दयितो बन्धि इद ते शुभे ।

कोरे मनोरजन और कुतूहल वृत्ति के सतोष के लिए भी भारतेन्दु ने रचनाएँ प्रस्तुत की थीं। अलवरत अन्तर्लापिका, जीवन जी महाराज, चतुरंग, बसन्तहोली काव्य, भूव प्रश्न, मानलीला फूल बुझोवल काव्य, रिपनाष्टक के कुछ पद्य, नए जमाने की मुकरी, समधिनि मधुमास, मनोमुकुल माता, मुद्रालंकार आदि रचनाओं में कवि ने पाठकों के मात्र मनोरजन का प्रयत्न किया है। रीतिकाल की परम्पराओं का अन्ततः कवि कैसे छोड़ सकता था।

विक्टोरिया के प्रति एल्वर्ट की मृत्यु पर सन् १८९१ ई० में भारतेन्दु ने अन्तर्लापिका लिखी थी किन्तु कवि को विधि भी दुःख नहीं है, अलवर्ट या अलवरत शब्द का चमत्कार ही यहाँ प्रस्तुत किया गया है, राज्यभक्त भारतेन्दु का महारानी के पति की मृत्यु पर की गई शब्द खोज देखिए।

कह सितार को सार ? शत्रु के किमि मन मेरे ?

काकी मार प्रहार सीस अरि हनै धनेरे ।

का तुम संनहि देत सदा उनतिसएँ ही दिन

बहा कहत स्वीकार समय कछु अवसर के छिन

को महारानी को पति परम सोभित स्वर्गहि हँ रह्यो

‘अलवरत’ एक छत्तीस इन प्रश्नों का उत्तर कह्यो ।

(१) सितार का “सार” (२) शत्रु के मन “अवल” हैं (३) शत्रु के शीश पर “तल” की मार दी जाती है (४) सैनिकों को उन्तीसवें दिन “तलव” दी जाती है। (५) स्वीकार करते समय “अलवत” (हाँ, अवश्य) कहा जाता है (६) महारानी के पति का नाम है अलवरत (अलवर्ट)।

१. भारतेन्दु और अन्य सहयोगी कवि—विश्वरीत्ताप्त युक्त बनारस, पृष्ठ १८७ ।

श्री किशोरीलाल गुप्त ने इस प्रकार के चमत्कारों पर बहुत लिखा है पाठकों को वही देखना चाहिए ।^१ इन प्रयोगों से यह स्पष्ट है कि भारतेन्दु की विनोदवृत्ति बड़ी विचित्र और मनोहर रूप धारण करती थी। समस्यापूर्तियों से तो प्रायः पाठक परिचित ही हैं। दुखिया अँखिया नहीं मानती हैं अथवा प्रथम समागम को बदलो चुकाए लेत आदि समस्याओं पर भारतेन्दु ने अच्छे पद्य बनाए हैं।

भारतेन्दु ने समनधि स्वाग मुकरी बन्दर सभा जैसे प्रयोगों से लेकर दोहा कवित्त सर्वपा छप्पय पद आदि छन्दों में प्राचीन काव्य के सभी प्रयोगों तथा लोकगीतों में बजती होती जावनी बारहगासा गाली सेहरा चैता दादरा पूरबी ठुमरी पिचोरी आदि तथा प्रायः सभी रागरागिनियों के प्रयोग दीर्घ लघु काव्य क्या काव्य समस्यापूर्तियाँ स्फुट चित्रण—अर्थात् शास्त्र लोक और सभी काव्य परम्पराओं में जितने भी प्रयोग प्रचलित थे सभी के कुछ न कुछ प्रयोग भारतेन्दु ने प्रस्तुत किए हैं। ऐसी बहुविधि प्रतिभा बहुविधि रुचि और बहुविधि नाव्यशक्ति बहुत कम कवियों में मिलती है। तुलसीदास के बाद किसी भी कवि ने अपने समय की इतनी शैलियों में इतने अधिक प्रयोग नहीं किए और विशिष्टता यह है कि प्रत्येक प्रयोग में भारतेन्दु की सफलता मिलती है। ब्रज भाषा और उर्दू के तो वह सकल कवि थे किन्तु लोकगीतों में भी उन्हें पूर्ण सफलता मिली है। इसके सिवा भारतेन्दु ने प्रत्येक प्रयोग में अपनी मौलिकता को सुरक्षित रखा है। हूबहू नकल भारतेन्दु कर ही नहीं सकते थे। यथावत अनुकरण के लिए जिस मानसिक जड़ता की आवश्यकता होती है वह भारतेन्दु को प्रकृति से प्राप्त ही नहीं हुई थी।

भाषा—हम देख चुके हैं कि भारतेन्दु ने सरल और प्रचलित भाषा का प्रयोग किया है। प्रतिभाशाली कलाकार की तरह जहाँ उन्होंने अलङ्कृत काव्य लिखा है वह किसी से पीछे नहीं दिखाई पड़ते परन्तु उनका मौलिक रूप सरल भाषा में ही दिखाई पड़ता है। रीतिकाल की अप्रचलित पदावली से वह बराबर बचे हैं क्योंकि वह जानते थे कि यह भाषा लोगों की समझ में नहीं आती। रीतिकाल का कड़ी रूप उन्होंने अपनाया है जो अपसाकृत सरल है। अत्यधिक समासप्रधान भाषा के प्रयोग उन्होंने कम किए हैं और दूसरी ओर ग्राम्यत्व दोष से भी उन्होंने अपने काव्य को बचाया है। खलबत्ता लोक गीतों और व्यावहारिक बोलचाल की भाषा के शब्दों के बघडक प्रयोग उन्होंने किए हैं

इसने उनकी भाषा जाना पहचाना सी समझी है। भाषा के ध्वनित हुए मिकें हा उन्होंने अपनाए हैं। अन्तर्गत प्रधान काव्य में भी उन्होंने इस तथ्य का ध्यान रखा है।^१

तदभव शब्दा का भारतन्तु न अत्यधिक प्रयोग किया है। भारतन्तु जानते हैं कि हिन्दी भाषा का रूप तदभव शब्दा में ही सुरक्षित रह सकता है, अतः तत्त्व छन्दा में भी तदभव शब्दा का प्रयोग उन्हीं प्रिय है—

एमा नहि काज जान दखत सब सँग की बान
काह हरि गए आनु वनुरै इतराई ।
मूध क्या न दान नहु बैचरा मरा छारि दहु
जाम भरा साज रहे करी सा उषाद ।

सामान्यतः भारतन्तु का भाषा का यही रूप है। किन्तु मानसिक स्थिति का अनुसार महाकविता का पद्धति पर भारतन्तु की भाषा नाना रूप धारण करता है। कविता का मूर्ति कहेत स्वरूप श्री कवि भाषा का मौलिक स्वभाव सुरक्षित रहता है, विषय और भाव के साथ वह इनको तथा वह जानता कि भाषा का रूप ही अन्तर्गत स्थिति का जाय। अतः एक शब्द भाषा का प्रयोग है, भारतन्तु का भाषा 'मनान्तिपुर्ण' का भाषा नहीं है, वह महान परम्परा के अन्तिम विकसित रूप का हमारा सम्मुख प्रस्तुत करता है। भारतन्तु न भक्तिकाल से प्रेरणा लेकर ब्रजभाषा का स्वभावधारण किया था यह स्मरणाय है।

ब्रजभाषा का स्वभावविशेष—आम बानचान की ब्रजभाषा में सबदा मधुर शब्द ही नहीं आते। अनेक तदभव शब्दा में व्यावहारिक शब्द ऐसे भी हैं जो मधुर नहीं वह जो सकेत कवि ने ऐसे शब्दा का भी सुन्दर प्रयोग किया है—

(१) लगाजा बदन प हरतात ।

(१) आज्ञा तन मोनाम्बर अनि सीहै ।

मनु तनमन नियो जानि चद्रमा सौनिन मध्य बध्यो है ।

क कवि निज जगमान जूय में सुन्दर आइ बस्यो है ।

सपन समात कुञ्ज में मनु कीउ कुद फूल प्रगल्भो है ।

हरावद मोहन मोहनि छवि बरनें सो कवि को है ।

[यहाँ 'सौनिन', 'जगमान' जैसे तदभव शब्दों से तत्त्वमत्ता का सुप्रभाव कम हो गया है]

- (२) दीपन चतुर्दी करो सहाय
- (३) मुरछल चेंबर रुमात अडानो पीकवान लें वारी ।
- (४) लगाओ चसमा सबै सफर
- (५) सराबो देखहु हो भगवान की
- (६) मुखद बति लिचरी को ल्यौहार

रीतिकाल में अनुप्रास प्रियता से भाषा में समीत और श्रवण सुखदता का जन्म हुआ था परन्तु उसके प्रसादगुण की हानि हुई थी भारतन्तु न ब्रज-भाषा को इस दोष से मुक्त किया । अपवादों को छोड़कर भारतेन्दु की भाषा में अनुप्रास प्रियता नहीं मिलती । कवि किसी भावना, दृश्य या घटना का मन लगाकर वर्णन करता है वह इस ओर ध्यान नहीं देता कि शब्दों की लड़ियाँ बनती चल रही हैं या नहीं अतः उसकी भाषा प्रचलित भाषा के स्तर से इतनी दूर नहीं जाती कि वह कुच्छ हो जाए—

आजु ब्रज होत कुलाहल भारी ।

जित तित न धाई टीको लं बति बाहुल बजनारी ।

गावत गोप चोप भरि नाचत दै द कै कर वारी ।

बाज बजत उद्यत दधि माखन छीर मनहु धन वारी ।

इस भाषा में डवल अनुप्रासों का प्रयोग नहीं होता । भारतन्तु में आदि से अन्त तक ऐसी अनुप्रासा से जड़ी हुई पत्तियाँ बहुत कम मिलती हैं—

छाडि कै मोहि गए मयुरा कुधरी तहँ जाय भई पटरानी ।

जो सुधि मीनी तो जोग सिखायो भए हरीचन्द अनुपम जानी ।

अधिकतर सर्वम और कवित्त इसी साधु और सरल भाषा में मिलते हैं । इसका अर्थ यह नहीं कि अनुप्रासयुक्त ब्रजभाषा वह लिख नहीं सकता था—

बूकें लगा कोइले कदवन पै बैठि फरि—

धोए धोए पात हिति-हिति सरसै लगे ।

फरि चूमि चूमि बरपा की रितु धाई फरि

वादर निगोरे चुकि चूमि बरसै लगे ।

अथवा

गडि-गडि उठन कंटौले कुच कोर तरी

सारी सा लहरदार लहरि-लहरि उठै ।

सावि सावि जात माघ-आष नैन बान तेरे

घूँघट की फहरानि फहरि-फहरि उठै ।

फिर भी देव; मतिराम आदि आदि कवियों जैसी चिकनी और सगीतात्मक भाषा का प्रयोग भारतेन्दु ने जानबूझ कर नहीं किया था। एक तो उस तरह की भाषा अपने विकास के चरमशिखर पर पहुँच चुकी थी, दूसरे उससे उत्पन्न दुरुहता के डर से कवि वैसे प्रयोगों से बचता था।

मानसिक स्थितियाँ और भाषा—प्रतिभाशाली कवि मानसिक स्थितियों के अनुसार भाषा का प्रयोग करते हैं अथवा यो कहे कि भाषा स्वतः मानसिक स्थितियों के अनुरूप रूप धारण कर लेती है। शब्द सामर्थ्य के बिना इस कार्य में प्रायः कवि असफल होते हैं। भारतेन्दु को शब्द शक्ति पर असाधारण अधिकार था अतः उन्हें किसी भी मानसिक क्षोभ को व्यक्त करने में कठिनाई नहीं हुई—

मुग्धता—भरित नेह नवनीर नित, बरसत मुरस अधोर।

जयति अलौकिक घन बोझ, लखि नाचत मन मोर।

अपनत्वमुक्त उपहास—कत है बहुरूपिया हमारो।

ठगत फिरत है भेस बदलि जग आप रहत है न्यारो।

बूढो, ज्वान, जनी जोगिन को स्वाँग अनेकन लावै।

कवहू हिन्दू जैन कबहु अस कवहु सुरक बनि आवै।

श्रेय—दीन पै काहे लाल खिस्याने।

अपुनी दिसि देखहु करुनानिधि हमपै कहा रिसानै।

माछर मारे हाथ जलाहि इक कहत बात परमानै।

महा पुच्छ हरिचन्द दीन हौं, नाहक भौंहहि तानै।

बिरह-श्लेषा—एरी बिरह बढावन आयो फागुन मास री।

हौं वंसी अब करूँ बठिन परी गांसरी।

औरँ रितु हूँ गयी बयारहु और री।

औरँ फूले फूल और बन ठौर री।

या घर मे सखि क्यों नहि सापत आगरी।

जाके डर हौं खेलन जात न फाग री।

आसक्ति—घर में छिनहूँ फिर न रहे।

दौरि-दौरि शोकति दुबार लगि, प्रिय को दरस चहे।

मद—अठलात संवरिया, मद तें भरी।

भोडा—चले दोउ हिलि मिलि दै मत्तबाही।

फँसी घटा चह दिसि सुन्दर—कुञ्जन की परछाही।

वेग—चार चल चक्र चित्रित विचित्रित परम,
 जयत-विजयी जयति कृष्ण को जैवरथ ।
 अति तरल तर बलाहक शैव्य सुधीव मनिपुष्प,
 तुरग योजित चलत पथ सुपथ ।
 फहरत ध्वज उडत नव पताका परम कलस,
 कल इन्द्र सम सकल चमकत अकथ ।
 झाझ झनकत करत घोर घटा घट्टि घने ।
 घुंघरु पिरत फिरत मिलि एक जय ।

उपासम्म—जुरे हैं झूठे ही सब लोग ।
 जैसे स्वामी तैसे परिकर तैसे ही सयोग ।
 वे तो दीनानाथ कहाये करि हत उत कछु लाज ।
 एक एक की लाख इन्होंने गार्ह तजि के साज ।

नैकदूष प्रदर्शन—प्यारी मो सो कौन दुराव ।
 कहि किन जरी अनपनी सी क्यो—काहे की जिय चाव ।
 काहे को अंसुवन मुख धोवन, बारी नैक बताव ।

समर्पण—सालन पीडे हों बलि जाऊँ ।
 चापा करन, कहानी भाखी करि भगुहार सोबाऊँ ।
 सीत-भीत परदा बहु डारो नवन अंगीठी लाऊँ ।

अप्रिय व्यवहार के क्षण—ताल यह तो तुरकन की चाल ।
 दुख दीनो गल रेटि-रेति कै करनो ताहि हलाल ।
 उक्त उदाहरणा से ही यह स्पष्ट है कि कवि ने विविध भावनाओं को विविध शब्दा में प्रकट करने की शक्ति थी । कवि ने ऐसी मिश्रित भाषा का भी आविष्कार किया है जो जामद बोलचाल में यथावत प्रयुक्त न होकर भी बोल-चाल की भाषा के सदृश थी । इस प्रकार की मिश्रित भाषा का निर्माण भारोन्दु ही कर सकते थे—

कहनवा मानो हो दिल जानी ।

तुम हो अनौखे विदेस नवैया हरीचन्द सैतानी ।

अवधी ब्रजभाषा और उर्दू के प्रचलित शब्दों से भाषा का एक नया रूप हमारे सम्मुख प्रस्तुत हुआ है । यह सन्नान्तियुग की अव्यवस्था नहीं है, जागरूक कवि के नए प्रयोग मात्र है ।

मेरे नैनो का तारा है, मेरा गोविन्द प्यारा है ।

वो सूरत उसकी बोली सी वो सिर पगिया मछोली सी ।

वो बोली में ठठोली सी बोलि दुग बान भारा है ।

यही बोली, ब्रजभाषा और उर्दू की यह बहार मनोरञ्जक अवश्य है।

तोरे पर भए मतवार रे नयनवाई।

मदिरा प्रेम पिये मनवारे सबसे करत विगार रे नयनवाई।

लोक लज्ज जम अजम न मानै, सरस रूप रिसवार रे नयनवाई।

इस प्रकार कहीं शुद्ध अवधी, कहीं शुद्ध उर्दू, कहीं शुद्ध ब्रजभाषा, और कहीं इनके मिश्रण से भाषा में विभिन्न गतिर्या प्रस्तुत करने में भारतेन्दु ने अत्यधिक निपुणता प्रदर्शित की है।

भारतेन्दु का सबसे बड़ा योगदान ब्रजभाषा के लिए यह था कि उसे उन्होंने शृंगार के अतिरिक्त विभिन्न विषयों के लिए योग्य बनाया। हिन्दी की उत्पत्ति पर उनके प्रसिद्ध व्याख्यान को पढ़िए, स्वतः स्पष्ट होगा कि भारतेन्दु ने ब्रजभाषा में आधुनिक विचारधारा को कितने सरल और कवित्वपूर्ण ढंग से व्यक्त किया है—

पड़े फारसी बहुत विधि तोड़ भये सराव।

पानी छटिया तर रहो, पून मरे बकि आव।

नारि पुन नाह समझही, कछु इन भाषन माहि।

तामैं इन भाषान सौं, काम चलत कछु नाहि।

रेल चलन केहि भाँति सौं, बल है बाको नाँव।

तोप चलावत किमि सबै, जारि सकत जो गाँव।

उत्तरत फोटोग्राफ किमि छिन महुँ छाया रूप।

हाय मनुष्यहि क्यों भये हम गुलाम, ये भूप।

भारकीन मतमन विना चलत कछु नाहि काम।

परदेसी जुलहान केँ मानहुँ भये गुलाम।

राधा-कृष्ण-विहार में जो भाषा अत्यधिक कोमल दिखाई पड़ती है, वही भाषा ऐसे प्रसङ्गों में तीव्रता से भर उठती है। यही नहीं, अवधी भाषा में भी कवि ने नए भावों को बोधा है। गली-गली और गाँव-गाँव सरल लोक-भाषाओं में जागरण-गीत फैल जायें, कवि का यही उद्देश्य था। कवि की भाषा ऐसे प्रसङ्गों में परिस्थिति के अनुरूप धारण करती है—

बाहे तू चौका लगाय जयचंदवा।

अने स्वारथ भूलि तुभाए,

बाहे चाँटी बटवा बुलाए जयचंदवा।

अपने हाथ से अपने कुल के—

बाहे तें जडवा बटाए जयचंदवा।

अथवा

की केहू हिन्नु कै जयमल नाहो की जरि भेनै छार ।
 की सब व्याज धरम तनि दित्त भेनै तुरुक सब इक्बार ।
 देह जान गोहार न गौरा रोवै नार देजार ।
 अन्ध नहि देखे केहू ताही, झूठे नार्गे के बबहार ॥

राष्ट्रीय जागरण के लिए सिखी कविताओं की भाषा और भारतन्दु की नीति को यदि अब तक अपनाया गया होता तो शान्ति के लिए प्रयत्न नहीं करनी पड़ती । जिस भाषा को जनता समझती है, भाषा का जो रूप जनता में प्रचलित है उसी में नए भाव लिखकर उनका प्रचार करो, भारतन्दु की यही नीति थी । केवल शिक्षित और विदेशी साहित्य को पढ़कर हचिभ्रष्ट बर्गों की हचियों का ध्यान रखकर ही काव्य लिखना जनद्रोह है भागीरथी को एक गर्न में रोक रखने के समान अपराध है किन्तु कोरे कलावादी भारतन्दु से यह शिक्षा सेना नहीं चाहने उन्हें इसमें प्रचार की गंध आती है । कोरे कलावादियों की कविता चाहे वह और उनके मित्रा तक ही सीमित रहे, चिन्ता नहीं, यदि काव्य सामान्य जनता में गया, तो यह कविराज का अपमान होगा । मूर, तुलसी, भारतन्दु कवि नहीं थे, प्रचारक थे ।

अलङ्कार—कवि ने या तो प्रेम का वर्णन किया है अथवा जागरण सम्बन्धी काव्य की रचना की है । जागरण सम्बन्धी काव्य अनलङ्कृत, सच्चा और सरल है, उसमें बाह्य विन्यास व स्थान पर आंतरिक भावगुचिना अधिक मिलती है । अन्ध अलङ्कृत या तो चित्रणप्रधान काव्य में मिलती है अथवा सीता वर्णन में ।

सहज अनुप्रास के प्रयोग भारतन्दु में मिलते हैं । चित्रणप्रधान काव्यों में अथवा रीतिवादी काव्य के पैटर्न पर लिखे हुए काव्य में अनुप्रास की अधिक बहार मिलती है । यमक के कतिपय उदाहरण ही मिलते हैं^१ “मान लीला फूल बुनीवत” के ३१ दाहो में प्रत्येक दोहा में पुष्पा के नाम आए हैं, अर्थात् मुद्रालंकार का प्रयोग हुआ है ।

(१) तरनि तनूना तट तमास तरवर बहु छाए ।

(२) सबर न तोहि सकेत की, कही बेत की बार ।

बलि पय कुज निकेत की बित की वानत आर ।—मातीला फूल-

बुनीवत

उपमायें—कतिपय मौलिक उपमाओं का प्रयोग भारतेन्दु ने मिलता है परन्तु अधिकतर कवि ने पुरानी उपमानों का नया विन्यास प्रस्तुत किया है। नूतन विन्यास से प्राचीन उपमाएँ आकर्षक हो गई हैं। यह भी स्मरणीय है कि कुछ उपमान ऐसे हैं जो आज भी प्रयुक्त होते हैं और हमेशा होते रहेंगे, उन्हें कोई अपदस्थ नहीं कर सकता—चन्द्र, कमल, घ्रमर जैसे उपमान नूतन विन्यास से गर्वदा आकर्षक बन जाते हैं।

(१) साँचाहि दीप शिखा सी प्यारी।

(२) (अ) लाल यह तौ तुरकन की चाल

(ब) सब बकरी ही से मरि जैहै—लै दिन चार गुरज्ज।

इस प्रकार की मौलिक उपमाएँ बहुत नहीं हैं पर है अवश्य।

(३) फूल्यो सो झूलह आजु फूल ही को साजै साज,
फूली सी झुलही पाइ फूल्यो फूल्यो ओलै।

(४) कोकिल समान बोलि उठे है सुकवि सर्व—

कामदार भौर से बघाई लै लै धारा है।

लागि उठी लाय बिरहीन की सी बैरनि कौ,

बौरि उठे हाकिम रसाल से सुहाये है।

(५) फैली फिरि फिरि चन्द्रफेन सी वदन कातिवर।

(६) विस्फुलिग से अगदुख तजि...

“क्यों फिरत दिवानी सी” समस्या पूर्ति में भारतेन्दु ने नई उपमाओं के प्रयोग किए हैं।

यथा बिजया छानी सी, पीक छाप पहिचानी सी आदि

सन्देह अलङ्कार—चन्दन की डारन में कुसमित लता केधी
पोखराज माखन में नवरत्न जाल है।

चन्द्र भी मरीचिन मैं इन्द्रधनु सोहै के
कनक जुग कामी मधि रसन रसाल है

हरीचन्द जुगल मृनाल में कुमुद बेलि
मूँगा की छरी में हार मूँघ्यो हरिलाल है।

नैघों जुग हस एवँ, मुक्तमाल लोनों के
सिया जू बरन माँह चारु जयमाल है।

भारतेन्दु ने सन्देह, उपमा, रूपक और उत्प्रेक्षा अलङ्कारों का वर्णन अधिक किया है, इनमें भी अधिकतर रूपक उन्हें मूरदास की तरह ही प्रिय है। यह लक्ष्य करने योग्य तथ्य है कि कवि ने विरोध मूलक अलङ्कारों का प्रयोग

बहुत कम किया है। कुछ चित्रकाव्य मुद्रालकार आदि को छोड़कर चमत्कार-प्रदर्शन से भारतेन्दु बराबर बचे हैं, वह शुद्ध रसवादी परम्परा के कवि हैं।

रूपक अलंकार के प्रयोग में भारतेन्दु ने ऐसी वस्तुओं का आरोप नहीं किया, जिसमें सादृश्य का अभाव हो वे दुष्ट उपमानों का प्रयोग नहीं करते थे। उचित उपमान मिलने पर ही उसका प्रयोग करते थे। सादृश्य के अभाव में उपमान केवल मुत्तुहल की सृष्टि करता है, काव्य का उद्देश्य प्रकृति या मनुष्य निर्मित पदार्थों का काव्य में वस्तु प्रयोग नहीं है। रागात्मक सम्बन्ध के विस्तार का अर्थ यह नहीं है कि प्रत्येक वस्तु को उपमान बना देने से ही उससे हमारा रागात्मक सम्बन्ध दृढ़ होता है। गद्यसाहित्य में आप उन पदार्थों का वर्णन कर सकते हैं जिनका प्रयोग काव्य में नहीं हो सकता। प्रत्येक त्रिया, प्रत्येक पदार्थ और प्रत्येक प्राकृतिक हलचल को प्रतीक मानकर चलने वाले कवि यह तथ्य भूल जाते हैं कि प्रतीकात्मकता से वस्तु अपने आकर्षण को खो बैठती है। कालिदास ने हिमालय को प्रतीक को रूप में नहीं, एक उदात्त वस्तु के रूप में ग्रहण किया था अतः उसका सौन्दर्य मात्र भी आकर्षक लगता है। यह दूसरी बात है कि वर्णन करते समय वही वस्तु की प्रतीकात्मकता भी संकेतित हो जाय किन्तु प्रत्येक बाह्य त्रिया को आंतरिक हलचल की ओर संकेत करने वाली प्रक्रिया बना देने पर, योगियों जैसी मानसिक स्थिति में झूठता बढ़ेगी जो नवीनता के कारण कुछ समय तक आकर्षक प्रतीत होकर बाद में अपना आकर्षण खो बैठेगी।

भारतेन्दु का उपमान-विधान प्रतीकात्मकता से सर्वथा रहित है। उन्होंने अपने प्रिय रूपको और उत्प्रेक्षाओं में भी सरल और छोटे-छोटे दृश्यों की आयोजना की है। दृश्य को भारावनत नहीं होने दिया।

उत्प्रेक्षाएँ—कल्पना-वैभव—कल्पना शक्ति द्वारा वस्तुविषय से सादृश्य रखने वाली सम्भावित चित्रावली का अवतरण उत्प्रेक्षाओं में देखा जाता है। दुर्बल कल्पनाशक्तिमान् कवि सादृश्य मूलक अलंकारों में असफल होता है, वाक्चानुर्य से वह विरोधमूलक अलंकारों में भले ही सफल हो जाए परन्तु कल्पना-वैभव—बाह्य प्रकृति को ध्यान से देखने, उनसे अभीप्सित चित्र चुनने, या सर्वथा नवीन चित्र गढ़ने का कौशल, सादृश्य मूलक अलंकारों में ही दिखाई पड़ता है।

(१) लपटी लता तरोवर सा बहु फूल फूलि मन भाई।

मनु गण्डप में दुलहा, दुलहिन रहे सिहरन लाई।

- (२) चरन मजु मजीर विविध नम जटित न परत लखानै ।
मनु मनगन मिस मुनिजन को मन रहत चरन लपटानै ।
- (३) जुगल पीढरी गुनफन की छवि लगत दृगन अति नीकी ।
मनु बैद्वय्य द्वार जग मुदर करत जगत छवि फीकी ।
- (४) मनु घन में धिरि दामिनि नपटी भीतहि कचन-बेली ।
रस सिंगार में बिरह गता गुलमालहि पीत चमेली ।
- (५) झरित बल केस कुचित्तन तें नीरकन ।
मनहु मुक्तावली नवल उज्जवल झरत ।
- (६) चीन बसन श्याम रंग झलकत सोभा नहि कहि जाई ।
मनहु नीनमनि सीसे सपुट धरया अतिहि छवि छाई ।

भारतेन्दु की सहज विनोदमयी वृत्ति ने रूपक अङ्कारों के कल्पित प्रयोग अत्यधिक मनोरञ्जक किए हैं। लिहाफ के भीतर राज्याभिषेक का रूपक देखिए—

रजाई करत रजाई माँही ।
राजा कृष्ण राधिका रानी दिए बाँह मे बाही ।
सुखद सेज सोइ राजमिहासन छत्र ओढ़ना सोही ।
चँवर बिकुर बोलत चट्ट दिसि तें को वह जो नहि मोही ।
बजत निसान जीति जग किबिन ककन को बहु भाँती ।
झरत बादला भोती धोनी सोइ दीनन मति पाती ।
बैधुआ मदनहि बाधि मैयायो लै पाइन तर पेल्यो ।
बियो खिराज सकल सुख सपति आन-दसिधु सकेलो ।
तब बन्दीजन वेद श्वास कठि पढ्यो विरद अकुलाई ।
बियो स्वेद अभिषेक रीति बचसत कुसुम झर लाई ।
राजतिलक सिर दियो महावर अघर सुधा नजरानो ।
तिहि सहि सबस दियो सरोपा साथ नील पट बानो ।
नाची बसर बारिमुखी तहें परमानन्द रह्यो छाई ।
हरीचन्द अक्सर तब निधिकं प्रेम जागीर लिखाई ।

इसी तरह हरिमाया भटियारी का रूपक मनोरञ्जक है ।
भारतेन्दु के मधुर और लघु रूपक उनकी अपनी विशेषता है—

प्यारी कीरति-कीरति बेसि

प्रफुलित रूपराशि-कुसुमावलि गुनसुगंधि रसकेलि ।

सिन्धी प्रेम जीवन हरि बारी जनभव आतप ठलि ।

हरीचंद हरि कलपतरावर लपटी सुखहि सकेलि ।

सूरदास के प्रसिद्ध पद सखियत कारिदी अति कारी से प्रेरित होने पर भी निम्न साग रूपक सूर के पद से होना नहीं कहा जा सकता । इससे यह स्पष्ट प्रमाणित हो जाता है कि भारतेन्दु राघवच एक महाकवि थे । किसी महाकवि के मौड़िल पर काम करके मौलिकता की रक्षा सबसे अधिक कठिन काम है भारतेन्दु ने सयोगिनी यमुना का वणन किया है—

अहो सखि जमुना की गति ऐसी ।

सुनत मुकुंद गीत मधु थवनन विह्वल हूँ गई कँसी ।

भँवर पड़त सोइ काम बेग सौं थकित होत गति भूली ।

तरनि घास अकुरित देखियत सोइ रोमावलि फूली ।

चुबन हित घावत सहन सौं कर सै कमल अनेक ।

मानहु पूजनहेत चरन कौं यह इक कियो विवेक ।

चरनकमल के सदश जानि तेहि निसि दिन उरपी राख ।

हरीचन्द जहँ जल की यह गति अबबनि को कहा भाखै ।

इसी प्रकार आनन्द सरिता का रूपक भी अत्यधिक स्वच्छ और सरस है ।^१ इसी प्रकार सत्य हरिश्चन्द्र नाटक में वाल्मीकि कापालिक संध्याकाल मसान तथा पावस—मसान के रूपक भी कवि की कलरना-बैभव के प्रमाण हैं ।

भारतेन्दु काव्य में सबसे अधिक रूपक का प्रयोग हुआ है । पदों में रूपकों की सफलता का कारण सूरदास से ली गई प्रेरणा है राघवचरित की

१ आज तुन आनंद सरिता बाढी ।

निरक्त मुख प्रीतम प्यारे को प्रीति तरगिनि काढी ।

लोक वेद दोठ कूल तरावर गिरे न रहे सभारें ।

हाव भाव के भरें सरोवर, बहे होइक नारे,

बुझ दवानल परम विरह के प्रेम परब भो भारी ।

मीनबान के जे प्रपीजन जल तहि मए सुखारी ।

भई अपार न छोर दिखाव नीतिनाव नहि छाती ।

तरह सूरदास के काव्य से ली गई प्रेरणा में सत्त्ववित्त्व उत्पन्न करने की अदभुत क्षमता है, कोई भी कवि बन सकता है—

मूर ! तुम्हारा ऐसा कुछ सत्काव्य है ।

कोई कवि बन जाय, सहज सम्भाव्य है ।

सूरदास पारस हैं जो उहे स्पर्श करता है, स्वर्ण बनता है । भारत-दु का काव्य-स्वर्ण उसी पारस मणि का प्रभाव है । संस्कृत के बहुत 'लट्ठ' रूपको से बचकर सूरदास ने स्वच्छ, स्पष्ट और छोटे छोटे रूपका द्वारा पाठकों की कल्पना शक्ति जाग्रत करने की परम्परा स्थापित की थी । परवर्ती कविता में सबसे अधिक इस परम्परा की पहचान भारतेन्दु को थी—'रत्नाकर' पर रीतिबाल का बहुत अधिक प्रभाव था ।

भारतेन्दु में सूरदास की रमावगाहन क्षमता तथा विभोद वृत्ति दोनों का अदभुत संयोग मिलता है किन्तु भारत-दु में वह अनठापन नहीं मिलता जो सूरदास में मिलता है अतः वैषम्ययूलक अलंकारों का प्रयोग उनमें बहुत कम मिलता है । भारतेन्दु 'रसिक' अधिक थे, रससिद्धता के लिए रसरूप भगवान् कृष्ण और रसरूपिणी राधा के सौन्दर्य और विहार के चित्रण में भारतेन्दु सूर के ही समक्ष पहुँचते प्रतीत होते हैं किन्तु सूरदास की वाणी में जो विदग्धता है, वह भारतेन्दु में नहीं है । शायद भारतेन्दु के पदों का अधिक प्रचार न होने का एक यह मुख्य कारण है । विदग्धता प्रधान युग में केवल रसिकता का महत्त्व कुछ कम हो ही जाता है, यद्यपि होना नहीं चाहिए ।

प्रकृति प्रयोग—प्रकृति का अप्रस्तुत विधान के रूप में प्रयोग कोई नवीन बात नहीं है । प्रकृति से नवीन उपमान चुनने की ओर भारतेन्दु की रुचि भी नहीं थी । वह रस सिन्धु में एक ऊब-झूबकर्ता कवि थे । फिर भी अलंकारों के लिए दिए गए उक्त उदाहरणों को ध्यान से देखने पर यह स्पष्ट होगा कि कवि में प्राकृतिक वस्तुओं द्वारा वर्ण्यविषय को स्पष्ट करने की शक्ति अवश्य थी । इसके सिवा वर्ण्यविषय के अतिरिक्त उपमानों की अपना आकर्षण भी हमारे सम्मुख उक्त उदाहरणों में प्रस्तुत किया है । मध्यकाल में कवियों ने इसीलिए स्वतन्त्र और तटस्थ रूप में प्रकृति का वर्णन नहीं किया था, क्योंकि मानवीय भावनाओं के सदृश ही प्रकृति की उपमायिता का वे स्वीकार करते थे । द्रष्टा से रहित होकर 'दृश्य' की स्वतन्त्र सत्ता नहीं है, शायद इस सिद्धान्त का कुछ प्रभाव रहा हो, जो हो परन्तु यह निश्चित है कि दृश्य के सौन्दर्य का मानवीय भाव के माध्यम से ही व्यक्त किया गया है । सम्भवतः कविगण

सोचते थे कि भाव के स्पष्ट से प्रकृति का सौन्दर्य अपनत्व से युक्त हो जाता है।

वह रहस्य भारत-दु मे प्रकृति को देखने की पद्धति अधिकांशतः मध्यकालीन है। यह स्मरणीय है कि उद्दीपक रूप मे भी प्रकृति-वर्णन के लिए काफी गुंजायमान रहती थी। केवल इसी रूप मे प्रकृति के एक से एक सुन्दर चित्र भक्तों और रीतिकालीन कवियों ने प्रस्तुत किए हैं। उदाहरण के लिए सयोग मे नायक या नायिका का मन प्रसन्न है वे चारों ओर आमोद मूनक दृष्टिपात करते हैं। इस स्थिति मे ही महाकवि देव ने रंगराती हरी हह राती सता चुक जाती समीर के सुकन सो जैसे प्रकृति के अनुपम चित्र दिए हैं जिसे आज तक अपना स्थान नहीं किया जा सका। इसी प्रकार पदमाकर द्वारा अंगारन के पुंज जैसे अनार के पुष्पों और पनों का बिहारी द्वारा अंगार जैसे उठते हुए जुगनुओं का मलिराम द्वारा मधुन मजुन कुजों और तमाखों का तथा महाकवि देव द्वारा बसंत प्राची आदि के वर्णन का गौरव आज भी सुरक्षित है। छायावाद मे उद्दीपनवादी रचनाओं की कमी नहीं है और उनमे सौन्दर्य का भी अभाव नहीं है। उद्दीपन के रूप मे चित्रित प्रकृति की सहानुभूति ही व्यक्त होती है अतः भारतेन्दु ने पुरानी पद्धति के भीतर ही अपना कल्पनाविभव तथा प्रकृति प्रेम प्रदर्शित किया है। तटस्थ हाकर भी उन्होंने प्रकृति को देखा है पर कम। उपमानों के रूप मे प्रकृति का सौन्दर्य केवल एक ही पद से स्पष्ट हो जायगा—

आजु तन नीलाम्बर अति सोहै।

सैसे ही केश खुले मुख ऊपर देखत ही मन मोहै।

मनु तमगन नियो जीति यमुना सौतिन मध्य बध्या है।

कै कवि निन जजमान जय म सुंदर आम बस्यो है।

समन तमान कुज मे मनु ढोउ कुद फूल प्रगट्यो है।

इस प्रकार के अनेक पदों मे कवि ने प्रकृति से सुन्दर लीखों को हमारे सम्मुख प्रस्तुत किया है। यह प्रकृति प्रेम का ही एक रूप है।

प्रकृति का दूसरा प्रयोग वहा मिलता है जहा कवि किसी मानवीय प्रसंग मे प्रकृति का अपेक्षाकृत विस्तार से वर्णन करता है ऐसे स्थलों को तटस्थ चित्रण के स्थल भी मान सकते हैं। भारतेन्दु ने ऐसे ही स्थलों मे अपने व्यापकतर स्नेह की व्यञ्जना की है।

श्वाम पिपारे आजु हमारे भोरहि क्यों पगुधारे।

बिनु मायक ही आज कहो क्यों घूमत नैन ~~नैन~~ अ

स्पष्टतः खडिता का प्रसंग है परन्तु प्रकृति का वंसा यथायं वर्णन है—

दीपक जोति मलिन भई देखौ पच्छिम चन्द सिघार्यौ ।
सूरज किरन उदित उदयाचल पच्छिम शब्द उचार्यौ ।
कुमुदिन सकुची कमल प्रफुल्लित चक्रवाक् सुख पायौ ।

इसी प्रकार बादलो का वर्णन है—

बादल—आज कछु मगल घन उनए ।

गरजत मद मद सोई मगल मनवत कुज छए ।

बरसत बूँदन मनु अभिसेचत मगल कसस यए ।

जमकि मगलामुखी दामिनी मगल करत नए ।

वसन्त—सखी लखि यह रिनु वन की शोभा ।

कुहकत कुज कुज मे कोकिल सखि कै सब मन लोभा ।

नए नए वृक्ष नए नए पल्लव नए नए सब गोभा ।

नए नए पात फूल फूल नए नए नए देत हिये शोभा ।

सीतल चलत समीर सुहायो लेत सुगंध शक्कोर ।

तैतोइ मुख घन उमडि रह्यो है, जमना जू लेत हिलोर ।

नाचत मोर और चहु ओरन गुजत अति बहु भौति ।

बोलत आतक सुक पिक चहु दिसि सखि कै घन की पाति ।

“दिवस का अवसान समीप आ, गगन था कुछ लोहित हो चला” जैसे वर्णनो मे जो “तटस्थ अवन” है, उससे कम “तटस्थ अवन” यहाँ नहीं दिखाई पड़ता । इतना अन्तर अवश्य है कि इस पद के अन्त मे यह पक्ति जुड़ी हुई है—

जहँ राधा अरु माधव बिहरत कु जन छिपि छिपि जावै ।

केवल इसी पक्ति से उक्त प्रकृति-वर्णन सयोग के उद्दीपक रूप मे स्वीकार कर लिया गया है । विन्तु ऐसे चित्रणो मे भी प्रकृति का तटस्थ चित्रण हुआ है, यह स्पष्ट है ।

इसी प्रकार सखी को सम्बोधित किए गए कई पदो मे प्रकृति के मनोहर चित्र कवि ने दिए हैं—

सखी री मोरा बोलन लागे ।

मनु पावस को टेरि बुनावत तासो अति अनुरागे ।

अथवा

देखि सखि चन्दा उदय भयो ।

चन्द्रक प्रगट लखात बबहु बदरी को मोट भयो ।

इसी प्रकार वसंत का प्रेम जोगिनी के रूप में, सावन की रात का द्रोपदी के रूप में, वसंत का जानान्ता के रूप में, चौथ के चांद का बादर के टुकड़े के रूप में, और कहीं स्वतंत्र रूप में प्रकृति की छवियों का अंकन किया गया है।^१ भारतेन्दु ने हिंडोला और होली के वर्णन में वर्षा और वसन्त के एक से एक सुन्दर चित्र दिए हैं। कहीं कहीं अलंकृत रूप में प्रकृति दर्शन में कवि ने अपनी सूक्ष्म निरीक्षण शक्ति का परिचय दिया है—

उर बपनहा विराजत सखि की उपमा नहि कहि आवैरी ।

मनु फूली अगस्त की कलिका सोभा अतिहि बढ़ावै री ।

बैंगला के प्यार छन्द में सन् १८७४ ई० में भारतेन्दु ने “प्रातः समीरण” पर स्वतन्त्र रूप से एक कविता ‘हरिश्चन्द्र चन्द्रिका’ में प्रकाशित की थी। यह प्रकृति के ‘तटस्थ चित्रण’ का सुन्दरतम उदाहरण है। इसमें प्रातः समीरण का गति, प्रभाव आदि का विस्तृत वर्णन मिलता है। इस प्रकृति वर्णन में कई विधियों का प्रयोग किया गया है—

गति का वर्णन—नाचत आवत पात पात हिहिनात

तुरंग चलत चाल पवन प्रभात ।

आवै गुजरत रस फूलन को लेत

प्रातः को पवन भीर सोभा देत ।

प्रभाव—गात सिहरात, तन लागत सीतल

रैन निद्रालस जनसुखद बचल ।

मेन सीस सीरे होत सुख पावै गात

आवत सुगन्ध लिए पवन प्रभात ।

जिसे हम आज “मानवीकरण” कहते हैं, उसकी एक झलक पवन के विविध रूपों में अवश्य मिलती है—

- १ कहु कहु सघन तरीवर सो मिलि मडल सुंदर छापो ।
पत्ररन्ध्र सो धूप चांदनी मिलि के लगत मुहायो ।
कहु कुटी कहु सघन कुटी कहु कदम सखिका छाई ।
कहु पितान कहु कुज मठप, कहु छई छांह मन भाई ।
झरना झरत विमल जल के जह करत हस कल गाना ।
कहु कहु झुके तरीवर जल में, मनु निज प्रिय को भेटे ।
मुकुर मांहि सोभा लखि अपनी के जिय को दुख भेटे ।
कहु कहु कुंड तलाव बावरी भरे फटिक से नीरा ।
कहु शीत लहरत अपने रंग देखि दुरत दुगुण धी

पातन कै पावै सेत पराग खिराज
आवत गुमान भरयो समोरन-राज ।

प्रात काल का वर्णन—

चटकें गुलाब फूल कमल खिलत—
कोई मुख बन्द करै परन हिलत ।
गावत प्रभाती बाजै मन्द मन्द डोल—
कहूँ कहूँ जय द्विजयन जय बोल ।
उड़त कपोत कहूँ काग करै रोर
बुझ बुझ चिरैयन कीनी अति रोर ।
बोली तम चोर कहूँ ऊँचो करि माय—
अस्ता अकबर करै मुल्ला साथ साथ ।
बुझी सालटैन लिए झुकि रहे माय—
पहरू सटक रहे सम्बो किए हाथ ।
स्वान सोये जहाँ तहाँ छिपि रहे चोर—
गऊ पास बच्छन अहीर देत छोर ।
दही फल फूल लिए ऊँचै बोल बोल,
आवत ग्रामीन जन चले टोल टोल ।
काज ध्यय सोग धाए कन्यन हिलाय,
बमे कटि घुस्त बने पगड़ी हिलाय ।
अरुन विरन छाई दिसा भई साल,
घाट नीर चमकन लागे तीन बाल ।

कवि ने नगर में बैठकर प्रात काल का वर्णन किया है और “मधुपवृत्ति” वाले कवियों की तरह केवल कमल, कुमदो आदि को ही न देखकर कपोतो, बागो, मुसलमानों की अस्ता अकबर की पुकारा, ग्रामीणा द्वारा दही दूध की आवाजों को ही नहीं, कवि ने बुझी हुई सालटेन लिए हुए और नींद के कारण झुके हुए मस्तक वाले गरीब पहरेदारों को भी देखा है—हम प्रारम्भिक कवियों की कलाहीनता की निन्दा करते हैं किन्तु यह नहीं देखते कि इन महान आत्माओं में प्रवृत्ति और अनुपम्य की एकता ने प्रति कैसे निष्ठा थी । उनके मानववाद ने प्रवृत्ति को भी मानवीय बनाया है, उनकी कला को मानवीय बनाया है ।

“...नेश्व की तरह भारतेन्दु ने भारत-भिक्षा नामक कविता में

राजदरबार का भव्य वणन किया है ।^१ इससे यह स्पष्ट होता है कि मानवकृत वस्तुआ के वणन की ओर भी कवि भी रुचि थी ।

इस प्रकार भारतेन्दु ने यद्यपि अधिकतर प्रकृति वणन में प्राचीन परम्परा का ही प्रतिपालन किया है परन्तु राजभाषा पर गतिमान विभिन्न अश्वों की तरह उनकी अपनी गति है अपनी शान है । भारतेन्दु ने प्राचीन काव्य धरोहर को आगे बढ़ाया किन्तु उस परम्परा का अपने मौजो स्वभाव और व्यापक सहानुभूति के कारण—विस्तार भी किया । प्रकृति के क्षेत्र में भी भारतेन्दु के कतिपय प्रयोग नवीन हैं उस समय की दृष्टि से जब रीतिकानीन परम्परा प्रचलित थी प्रातःसमारंभ जैसे वणन भारतेन्दु को आधुनिक युग के जन्मदाता का पद देते हैं । रत्नाकर अधिक प्रौढ़ और समासप्रधान ब्रजभाषा लिखते थे परन्तु भारतेन्दु जैसी व्यापक दृष्टि और मानवनावाद रत्नाकर में उस माना में हरगिज नहीं था । भारतेन्दु के बाद सुन्दर के अतिरिक्त यथाय जीवन और सुन्दर पदार्थों के साथ साथ साधारण पदार्थों के वणन की प्रवृत्ति पुनः अविरत सत्यनारायण में मिलती है । भारतेन्दु समकालीन कवियों में भी यह प्रवृत्ति थोड़ी बहुत मात्रा में मिलती है पर अधिक नहीं ।

भारतेन्दु का प्रकृति दर्शन एक विश्वास पर आधारित था कि यह प्रकृति प्यारे कहेमा की सीनाभूमि है । इस आशा और आनन्दमूलक विश्वास के कारण प्रकृति के नाना रूपों के प्रति कवि की आसक्ति एक धार्मिक व्यक्ति जैसी आसक्ति होने के कारण गम्भीर और श्यामी मनोरम की व्यञ्जिका है । प्रकृति को तमाशबीनों की तरह कवि ने नहीं देखा न पदार्थपरिगणन प्रणाली किसी रोग के रूप में सब प्रचलित थी । भारतेन्दु को प्रकृति का उल्लास जैसे पुरुष को रिझाने का एक प्रयत्न जैसा दिखाई पड़ता है अतः प्रकृति और अपने

१
 फर फर फहरत घुजा पताका ।
 चम चम चमकत कलस बलाका ।
 अटा अटारी बादर भोखन
 छर्जे छातन गोख झरोखन
 दीपक दीपक परत लखाई
 मनु नभ में तारावलि आई ।
 दिन को रौं अकास लखि लज्जित
 भनहु होरगिरि खडव सज्जित ।
 छुटत अतसबाजी रगरगी ।
 गगन प्रकट मनु अनल फिरगी ।

अन्तःकरण की एक सी स्थिति कवि को दिखाई पड़ती है। निष्ठा एक दृष्टि देती है। उसी दृष्टि से भारतेन्दु ने प्रकृति को देखा है अतः प्रकृति उनके अपने मन के बहुत समीप है, वह कोई पराई वस्तु नहीं है। मनुष्य और प्रकृति के बीच किसी प्रकार का सघर्ष कवि ने कहीं नहीं देखा अपितु एक ही साध्य की ओर प्रभावित दो इवाइयो के रूप में कवि ने प्रकृति और अपने को देखा है—वह साध्य है—भगवान की नित्य लीला में प्रवेश। दुःखी, विषमताग्रस्त, पराधीन और जड़-समाज के समानान्तर एक मनोमय बैकुण्ठ की कल्पना में जब तब मग्न होजाना बुरा नहीं था, इससे कवि निराश नहीं होता था। मन में एक सम, एक लय और एक स्वप्न रहने से बाह्य कटुता का सामना सुविधा से किया जा सकता है अतः भारतेन्दु के मन में जो लय थी, जो स्वप्न था, उसी स्वप्न की पूर्ति के लिए प्रकृति को भी प्रयत्न करते हुए दिखाया गया। यह संक्षेप में कवि का “प्रकृति-दर्शन” था। इसके अतिरिक्त कवि के उपरिर्वर्णित प्रयोग भी मनोरञ्जक और कुतूहलवर्द्धक हैं। प्रयोगों की विशेषता यह है कि वे कवि की निष्ठा के साथ सलग्न हैं। निष्ठाहीनता में ही प्रयोग हो सकते हैं अथवा प्रयोगों के लिए किसी श्रेष्ठ विचारधारा में विश्वास अवाञ्छनीय है, इस भ्रान्ति का खड्ग तो आधुनिक हिन्दी का विघाता ही कर देता है !

भारतेन्दु के ब्रजभाषा काव्य की महत्ता और सौन्दर्य को पीछे स्पष्ट किया जा चुका है। भारतेन्दु ब्रजभाषा के आधुनिक कवियों में महान्तम कवि हैं, आज तक कोई कवि उनके समकक्ष नहीं पहुँचता प्रतीत होता। पुराने कवियों में वे एक ओर सूरदास के समकक्ष पहुँचते प्रतीत होते हैं तब दूसरी ओर रीतिकालीन कवियों से स्पर्धा करते प्रतीत होते हैं। भक्ति, रीतिकालीन तथा लोककाव्य—इन तीनों पद्धतियों का अलग-अलग और एक साथ प्रयोग करने में भारतेन्दु अन्यतम बलाकार थे। उन्होंने ग्यारहवीं शताब्दी से अपने समय तक के काव्य-प्रवाह में अवगाहन करके अपनी प्रतिभा का प्रक्षेपण किया था, साथ ही कोटि-कोटि जनता के मानस की सामूहिक अभिव्यक्ति जिन लोकगीतों में हो चुकी थी हो रही थी, उनकी शक्ति और सौंदर्य को स्वीकार किया था अतः शिक्षित और साक्षीय तथा प्रचलित और स्वच्छन्द धाराओं का गंगा-जमुनी मिलन भारतेन्दु में ही दिखाई पड़ता है। भारतेन्दु के ब्रजभाषा काव्य में ‘सगम’ जैसा सौन्दर्य है। त्रिवेणीसगम जैसी ही उनके काव्य में शुचिता और शक्ति का समन्वय है। भक्तिमाल की भागोरथी के संयोग के कारण रीतिकालीन यमुना काल के जो अधिक गंभीरता होगया था, उसे भी ‘स्वच्छ’ रूप में प्रतिबिम्बित प्रयत्न भारतेन्दु ने किया था। अद्भुत थी, वह प्रतिभा

जिसने पौराणिकता, भक्तिकालीन भावुकता और रीतिकालीन रसिकता को इस प्रकार अपनाया है कि प्रत्येक का उज्ज्वल रूप ही हमारे सम्मुख प्रस्तुत हुआ है। भक्तिकाल की साम्प्रदायिकता पर उन्होंने जिस प्रकार जय प्राप्त की थी उसी प्रकार रीतिकालीन रसिकता का पावन कर उन्होंने अधिक उच्च मानसिक स्थितियों की व्यञ्जना करने में सफलता प्राप्त की थी।

भारतेन्दु का धार्मिक विश्वास सामयिक जागरूकता में बाधक नहीं बनता। जिस प्रकार तुलसीदास अपने विश्वास का प्रचार करते हुए सामयिक जागरूकता में अप्रगण्य थे उसी प्रकार भारतेन्दु ने अपने युग पर केवल अपने व्यक्तिगत विश्वास को आरोपित न करके, सामयिक जाग्रति को पहचानने का भी प्रयत्न किया था। इस सामयिक जागरूकता की प्रतिक्रिया सम्भवतः उनके व्यक्तिगत विश्वास पर हुई थी और शायद इसीलिए उनके व्यक्तिगत विश्वास में जड़ता और संकुचित भावना का अभाव मिलता है। इसी प्रकार सामयिक चेतना को भी कुछ उनके व्यक्तिगत विश्वास ने प्रभावित किया था अतः प्रेमदीक्षा में दीक्षित भक्त कवि की तरह वह उग्र और अतिवादी नहीं हो सके। हिन्दी और तात्कालिक जाग्रति के लिए यह एक शुभ प्रवृत्ति थी। भारतेन्दु ने जो 'लचर' दिखाई पड़ती है, उसके बिना वह जागरणकार्य के लिए सगठन में सफल नहीं हो सकत थे। यह "लचर" भारतेन्दु को प्रेम-साधना द्वारा प्राप्त हुई थी। सम्पूर्ण जगत् को यह समझना, माना वह किसी प्रेमी द्वारा प्रेम-प्रक्रिया की अनुभूति मात्र हो, भारतेन्दु की विशेषता थी और इस विशेषता ने ही उनके काव्य में अक्षय रस भरा था। ब्रजभाषा में व्यक्त वह "रस" ही सामयिक क्षोभ को सहन करने की शक्ति भारतेन्दु को देता था। 'रस' से हम परिचित हो चुके अब हम उस क्षोभ को देखेंगे जो आधुनिक कान्ति का प्रथम रूप था।

भारतेन्दु का जागरण-काव्य—प्रसाद जी ने भारतेन्दु की इस प्रवृत्ति को सर्वप्रथम पहचाना था कि भारतेन्दु "महान्" के अतिरक्त लघु की आरम्भी दृष्टिपात करने वाले कवि थे। इससे भारतेन्दु की मथार्थवादी प्रवृत्ति अवश्य स्पष्ट होती है, परन्तु उनके जागरण-काव्य का पूर्ण रूप स्पष्ट नहीं होता। भारतेन्दु कोरे प्रेमी भक्त ही थे, वह अपने युग के परिवर्तनों को ध्यान से देख रहे थे। वर्गत साम्राज्यवाद के समर्थक परिवार में जन्म लेने चिन्तन की दृष्टि से वह जनवादी थे अतः जनमानस को आघार बना ऊपर के वर्गों पर दृष्टि डाली थी। सामान्य जन को आघार बनने वाला

चिन्तक समाज का सही निदान करने में कभी गलती नहीं करता अतः भारतेन्दु न अपने समाज के दुखों के निदान करते समय सबसे अधिक ध्यान अपने समाज की कमजोरियाँ पर दिया है और उन कमजोरियों के लिए जो बग उत्तरदायी थे उनकी खुलकर मत्सना की है उनका उपहास किया है। भारतेन्दु जानते थे कि एक जागरूक समाज पर विदेशी शासन बहुत समय तक अपना प्रभाव नहीं रख सकता किन्तु वह यह भी जानते थे कि शिक्षा के साथ-साथ समाज में विदेशी शासन की कमजोरियाँ का पर्दाफाश भी आवश्यक है अन्यथा बिना राजनैतिक चेतना के बिना आर्थिक चेतना के समाज केवल मुघरा से अपना उधार नहीं कर सकता। इस चिन्तन में यह स्वाभाविक था कि भारतेन्दु से गलतियाँ हानी क्योंकि सामाज विज्ञान और इतिहास विज्ञान के वह पंडित नहीं थे जो पंडित भी गलती कर जाते हैं। अतः अंगरेजों के विषय में भारतेन्दु जी प्रायः यह समझते थे कि देश में सुरक्षा और शांति-स्थापना करने में अंगरेजों की दम स्वीकार करनी ही होगी। और इसके अतिरिक्त उनके अपने बग के चिन्तन का भी उन पर कुछ प्रभाव रहना स्वाभाविक ही था जो अंगरेजों को देश का हिनपी समझना था और राजभक्ति को गब से धापित करता था।

इधर १८५७ की क्रान्ति पर कई इतिहास प्रकाशित हुए हैं। जब पी० सी० जोशी (साम्यवादी) जैसे लेखक यह वहाँ मान सके कि १८५७ की क्रान्ति शुद्ध जनक्रान्ति थी तब सेना और मजदूरद्वारा सत्ता का शिकार हो सकती है।^१ अतः जब अंगरेजों की दम के विषय में हम आज भी एकमत नहीं हो सके हैं तब यह आशा करना कि भारतेन्दु जैसे शान प्रकृति के विचारक अंगरेजों के विरुद्ध साहित्य में विद्रोह बोल देते यह समय से अधिक आगे की मांग है। फिर भी भारतेन्दु युग के लेखकों में अंगरेजों द्वारा होने वाली सबसे बड़ी आर्थिक हानि के प्रति अत्यधिक रोष था। भारतेन्दु जी ने आर्थिक दुष्परिस्थिति से सबसे अधिक चिन्तित दिखाई पड़ते हैं अतः साम्राज्यवाद के दबाव के उस बिन्दु का भारतेन्दु न हमारे राजनैतिक विचारकों के पूर्व और उनके पथ प्रदर्शन के बिना ही पहचान लिया था जिस बिन्दु पर देश की सबसे अधिक हानि हो रही थी।

भरे एक राजनीतिज्ञ और इतिहासज्ञ मित्र का कथन है कि साहित्यकार प्रायः 'दार्शनिक' बनकर अथवा राजनीतिज्ञ का अनुकरण करता है।

प्रगतिवाद मार्क्सवाद का साहित्यिक संस्करणमात्र है, इसी प्रकार मनोविज्ञान का प्रचार इधर के उपन्यासों में मिलता है, मध्यकाल में साहित्य किसी दार्शनिक या धार्मिक का अध्यानुयायी दिखाई पड़ता है अतः साहित्य को इतना महत्त्व देने की आवश्यकता ही क्या है ? इसके सिवा घोषा बहुत "पायूलर्राईजेशन"—दूसरों के विचारों के प्रचार के अलावा साहित्य का अपना प्रकाश क्या है ?

यद्यपि उक्त कथन निराधार नहीं है किन्तु पूर्णतः सत्य भी नहीं है। जीवन को देखने और समझने के लिए किताबी ज्ञान के बिना भी कवियों ने सफलता प्राप्त की है और लोक साहित्य तो उक्त तथ्य को पूर्णतः छिड़ित कर देता है। लोकसाहित्य ज्ञान्ति का वास्तविक आधार बनता है और लोकसाहित्य केवल अपने वास्तविक जीवन-अनुभवों पर ही आधारित रहता है। इसके सिवा हमारे मध्यकालीन कवियों और भारतेन्दु के बाद के कवियों के विषय में उक्त सिद्धान्त एक सीमा तक भले ही लागू होता हो किन्तु भारतेन्दु युग के कवि राजनीतिज्ञों के मैदान में आने के पूर्व ही राजनीतिक, सामाजिक और राष्ट्रीय चेतना फैलाने हुए दिखाई पड़ते हैं। सन् १८८५ में कांग्रेस की स्थापना हुई किन्तु १८५७ की क्रान्ति के बाद ही हमारे अप्रचेता कवियों और लेखकों ने अपना कार्य प्रारम्भ कर दिया था अतः बाद के राजनीतिज्ञ भी भारतेन्दु-युग से प्रेरणा ले सकते थे और कुछ उनसे प्रेरित हुए भी थे। आधुनिक भारतीय राजनीति के प्रथम केन्द्रबिन्दु भारतेन्दु और उनके समकालीन लेखक ही थे। राजनीति विज्ञान के विशेषज्ञ वाद ही में सम्मुख आए अतः भारतेन्दु के विषय में उक्त मित्र की धारणा गततः साबित होती है।

राज्यभक्ति बनाम देशभक्ति—सन् १८५८ ई० के नवम्बर मास में ब्रिटोरिया की घोषणा ने बदनाम कम्पनी के शासन को समाप्त कर दिया। सम्पूर्ण सधियों के पालन की घोषणा हुई। देशी राजाओं का अस्तित्व सुरक्षित कर दिया गया। रयभेद की नीति के विरुद्ध समान अवसर देने का भी आश्वासन मिला। धर्म में हस्तक्षेप न करने की नीति घोषित हुई। फलतः भारतवर्ष के लोगों की प्रसन्नता का एक आधार अवश्य था। आज की दृष्टि से ब्रिटोरिया को यह एक चाल थी और इसका विरोध होना चाहिए था किन्तु उस समय क्रान्ति के बाद के भारत से पूछिए, अनुमान कीजिए क्रान्तिकारियों के सघर्ष को अतः क्रान्ति की असफलता के बाद भी सुविधाओं की धारणाओं का स्वागत किया गया और उनमें देश को अपनी काँ एक "प्रच्छन्न विजय" की भी ध्वनि सुनाई पड़ी। अतः 'ब्रिटोरिया' की भी ने एक स्वर से की है। भारतेन्दु ने ब्रिटोरिया को "पूरी बर्मी" कहा

है। अथवा उन्होंने ईश्वर से महारानी की सुरक्षा और स्वास्थ्य की कामना की है—

प्रभु रच्छहु दयाल महारानी ।
बहु दिन जिए प्रजा सुखदानी ।
रहै प्रसन्न सकल भय छोई ।
राज करै बहु दिन नौ सोई ।

इसे कवि ने जातीय सगीत कहा है। इस जातीय सगीत में जो विक्टोरिया की प्रशंसा है अकान और उपद्रवों को भी कवि नहीं भूल सका है। अर्थात् राज्यभक्ति के नाजुक से नाजुक अवसरों पर भी कवि अपने देश की दुदशा की ओर शासकों का ध्यान आकर्षित करता है। लाड रिपन के लिए लिखे गए अष्टक में भी कवि की प्रशंसा का आधार लाड रिपन द्वारा की गई प्रजा सेवा ही है—लाड रिपन को कवि ने मुद्रास्वाधीन करने पीड़ित जन दया प्रकाशन प्रजाराज्यस्थापन करने दीन भारत विपद हरन कर वधन मथर कर जनसिच्छाहितसमिति सिध्दा-सस्थापक सेतासेत वरन सम सम्मत मापक जन दुखमारन' आदि विशेषण दिए हैं और स्पष्ट कहा है कि क्लायव से लिटन तक कोई लाड देश की भक्ति नहीं पा सका केवल लाड रिपन ही देश का प्रेम प्राप्त कर सके हैं—भारते-हु में दास-मनोवृत्ति कहाँ है ?

जदपि बाहुबल क्लाइव जीत्यी सगरो भारत ।
जदपि भीर नाटनहू को जन नाम उचारत ।
जदपि हेस्टिंग्स आदि साथ धन लै गए भारी ।
जदपि लिटन दरबार कियो सजि बड़ी तयारी ।
पै हम हिन्दुन के हीय की भक्ति न काहू सँग गई ।
सो केवन तुमरे सँग रिपन छाया सी साथिन भई ।

इस प्रकार भारते-हु की राज्यभक्ति संवदा देश के प्रति किए गए काव्यों को ध्यान में रखकर घटती बढ़ती थी। भारत वीरत्व^१ में अंगरेजी राज्य की प्रशंसा में भी कवि ने देश के लिए किए गए काव्यों का स्मरण किया है—

वांछि सेत जिन सुतर किए दुस्तर नद नारे ।
सडक बेघडक पथिक हित सुख विस्तारे ।
मिकम प्रति प्रबल पाहुरू विए बिटाई ।
भय सा चोर कृन्द सब रहे दुराई ।
दत्तकप्रथा कृपा करि निज बिर राखी ।

भूमि कोख को लोभ तज्यो जिन जग करि साखी ।
करि वारड कानून अनेकन कुलहि बचायो ।
विद्यादान महान नगर प्रति नगर चलायो ।
सबही विधि हित किये विविध विधि नीति सिखाई ।

मतलब यह कि सुरक्षा, कानून, शांति, व्यवस्था आदि की स्थापना के कारण कवि राज्य की प्रशंसा करता है। मिथ विजय के समय (१८८२ ई०) अंगरेजों की देखरेख में युद्ध करने वाली भारतीय सेना की प्रशंसा कवि ने इसलिए की है कि वह “भारतीय” सेना थी—

आरज्यन के नाम आजु सब ही रखि लीनो ।

पुनि भारत को सीस जगत भई उन्नत कीनो ।

किन्तु इसी ‘भारत वीरत्व’ में ही कवि अंगरेजों द्वारा की गई लूट पर रो उठता है—

जो भारत जग में रह्यो, सबसो उत्तम देस ।

ताही भारत में रह्यो, अब नहि सुख को लेस ।

याही भुव में होत हैं, हीरक, आम, कपास ।

इतही हिमगिरि, गगजल, वाय्यगीत परगास ।

हाय वहै भारत भुव भारी,

सब ही विधि तैं भई दुखारी ।

रोम ग्रीस पुनि निर्जबल पायो,

सब विधि भारत दुखित बनायो ।

इस कविता में कवि ने बताया है कि स्याम, और जापान से भी भारत की दशा हीनतर होगई है। भारतेन्दु कहते हैं कि रोम नष्ट होगया, वैभव के चिन्ह न रहे, यह अच्छा है क्योंकि इस अधीनता में चित्तोड जैसे अवशेषों को देखकर दुःख होता है।

जा दिन तुव अधिकार नसायो ।

ताही दिन बिन धरनि समायो ।

प्राचीन भारतीय गौरव की गाथा का गूढ़ साम्राज्यवाद के विरुद्ध किस प्रकार जनता को संगठित करता था, इसका प्रमाण है—“भारत-वीरत्व”। कवि ने ऊपर से अंगरेजों के लिए मित्र देश देने की प्रेरणा दी है परन्तु इस काय का मतलब अंगरेजों के विरुद्ध प्रति-

सोई भारत भूमि भई सब भांति सोई ।

रह्यो न एकहु वीर सहस्रन कोस कोई ।

भारतेन्दु युग के कवियों में सबसे स्वच्छन्द भाग का अनुसरण करने वाले कवियों में ठाकुर जगमोहनसिंह उत्प्रेक्षणीय हैं। जगमोहन ने अनेक प्रकार की रचनाएँ प्रस्तुत की हैं।^१ परन्तु प्रमुखतः वह प्रेम और प्रकृति के स्वच्छन्द कवि थे। रीतिवात्स में जो स्थान घनानन्द का था वही स्थान भारतेन्दुयुग में जगमोहन का था। जगमोहन के काव्य में कहीं भी आयासप्रियता नहीं है जैसे उमड़ते हुए भाव स्वयं व्यक्त हो गए हो। फिर भी जगमोहन की भाषा एकदम निमल है। ठाकुर साहब प्रयी को रचाने और पढ़ाने की कला में सबसे अधिक प्रवीण प्रतीत होते हैं। उनके काव्य की पमु एसिवनेस बड़ी ही मार्मिक है।

पैयाँ परी बनि हा हा करौ बल बनि बुधाइय ताप जो वाको ।
 दीज दिखाय अली मुख-नद न जीवहिगो पिय तेरे बिना को ।
 बैठो वहाँ मनमोहन है मिलि भटि अनद लहौ जु छिना को ।
 पाछ भले पछितावहुगी यह जोबन पाहुनी चार दिना को ।

आत्माभिव्यञ्जन जसा ठाकुर जगमोहनसिंह में मिलता है उसे पढ़ कर आज का गीतकार भी ईर्ष्या कर सकता है क्योंकि ठाकुर जगमोहन सिंह की आत्माभिव्यक्ति में आप बीत का वषण स्वाभाविक है, घोषित अथवा आरोपित नहीं है।^२ अतः रीतिवादी काव्य से जगमोहन का काव्य भिन्न स्वभाव वाला है।

भारतेन्दु युग में प्रत्येक कवि ने उड़ू के आधार पर कविताएँ लिखी हैं किन्तु उसे कोई भी पचा नहीं पाया। एक मात्र कवि जगमोहन ही इस काम में सफल हुए हैं। उड़ू की धाराओं को इस स्वच्छ पद्धति पर व्यक्त करने वाला अन्य कोई कवि नहीं मिला।^३

१ बोहाबली, प्रमरत्नाकर, प्रमिताक्षर दीपका, ऋतुसंहार, प्रेम हजारा, कुमार सम्भव पवना, चित्रकूट बणन, कपोत विरहाष्टक, मेघदूत, सज्जनष्टक, श्यामली, प्रेम सम्पत्तिलता, श्यामाखण्ड के पद्य।

२ यह भाग की मेरी सदा गति रो, अति रोबति प्यासी रहैं प्रसियाँ ।
 इनको न मिल्यो सुपने सुख हाम ए पातकी घातकी सी दुखियाँ ।
 सगती नहि बेर इहैं सगते लखते जगमोहन की सलियाँ ।
 सुख राम रच्यो न इहैं कबहु, समझावत कोऊ नहीं सलियाँ ।
 ३ निगि छोस तिहारई सूरति श्यामली लेखिबे की अक्षियाँ सलक ।
 सुव रूप सुधानिधि देखे बिना कहु मोदहु में न सम पलक ।

भारतेन्दुयुग के अन्य कवियों ने राधा-कृष्ण पर अधिक लिखा है बत उनमें आत्मविषयजन की मात्रा जगमोहन से बहुत कम है। यद्यपि सूरियों की तरह ठाकुर साहब ने भी अपनी प्रेमिका को आराध्य बना दिया है परन्तु निजी प्रेम की व्यञ्जना के कारण वह पाठकों के हृदयों के अधिक निकट प्रतीत होती है। जगमोहन की कविता भक्त की स्तुतिपुकार नहीं है वह लौकिक प्रेम के मधुर दाह से मार्मिक हुई है।^१

प्रेम काव्य की दृष्टि से भारतेन्दु युग में जगमोहन का अपना महत्त्व है। अन्य कोई कवि उनका अनुकरण नहीं कर सका।

प्रकृति के यथाथ किन्तु भव्य वनन जैसे जगमोहन के काव्य में मिलते हैं वैसे वनन अन्यत्र दुर्लभ हैं। अन्य कवियों में विषय वैविध्य तो है किन्तु कला का स्वरूप स्थिर नहीं हो पाया है। जगमोहन ने छन्द पुराने धुने हैं परन्तु वनन नवीन हैं। 'महानदी की बाढ़' का दृश्य देखिए—

गहा भीट कीटी बड़ धाग छोटी ।
बड़ डार डारे मड जाँक दीडी ।
बहू बच्छ के हान गैया डकार ।
कहूँ बच्छ हू मातु गजा पुकार ।
पडा हू पड भूमि कपै दुखारी ।
सँसै बच्छ धनु मरै मोत भारी ।
कहूँ पख ओदे गिरे भूमि पखी ।
गुहेरिनि हेरै तिन्है जो असखी ।

चित्रकूट का पुरानी शैली में भव्य वनन देखिए—

जगमोहन मूरति जीवन मूरि बिना तेहि प्यासी परी झलकै ।
निज तेरी गलीन की पावन धूरि कौ अम्बन आजि सदा कलकै ।

—झोपड़ पाठक—रामचन्द्र मिश्र पृष्ठ १३२

- १ सोवत सरोज मुखी सपने मिली रो मोहि—
तारापति तारन समेत छिति छायो रो ।
कज कर कोमल पकरि जगमोहन जू
अधर गुलाब चूमि मधुष सुभायो रो ।
चकृत सों घेरिन कहाँ से खुतो घों आल—
हाय प्रानप्यारी हाय कठ न लगायो रो ।

जहें पुरेन के हरित पात बिच पक्क पाँति सुहाई ।
 मनु पत्रन के पत्र पत्र पै बनक सुमन छवि छाई ।
 नील पीत जलजात पात पर विहँग मधुर मुर बोलै ।
 मधुकर माघवि मदन मत्तगन मैन अघर से डोलै ।

प्रकृति का उद्दीपक रूप भी कवि ने अत्यधिक सशक्त और शिथिलता रहित शैली में चित्रित किया है—

श्यामल श्याम लखात चहू नभ मडल मे दग पाति सुहाई ।
 मूल हरी हरी गलै गई मुँदि हा हा हरी मुधि हू विसराई ।
 त्या जगमोहन पीरी परी बिरहानल ने सब देह जगाई ।
 तेरे बिना घन घरि घटा तरवार लै बिजु अटा चढ़ि आई ।

अथवा

जलनिधि जल गहि जलघर सारन घरनीघर घर आए ।
 पटल पयोधर नवल सहावन इत उत नभ घन छाए ।
 फरफरात खचल चपला मनु घन अवली दृग राजै ।
 गरजत धूमि धूमि छबै बादर धूम घूसरे साजै ।

लेखनी और हृदय दोनों की शक्ति और समझ जगमोहनसिंह के काव्य की विशेषता है। अजभाषा की रीतिकाल के बंधना से मुक्त करने में जगमोहन का काव्य महत्वपूर्ण है। प्रकृति और प्रेम के क्षेत्र में जगमोहन भारतेन्दु और प्रेमघन के ही समान समय कवि हैं। उनके काव्य में अव्यवस्था नहीं है। प्रयोगों के लिए वह उतने आतुर नहीं थे जितने किसी प्रचलित प्रयोग को सफलता के साथ निर्वाह करने के लिए वह उत्सुक थे।

यह कथन सही नहीं है कि जगमोहन का स्वच्छन्दतावाद कोई अप्रयाशित वस्तु थी। भारतेन्दु युग में प्रत्येक कवि स्वच्छन्दतावादी था। किन्तु इनमें न देह नहीं कि भारतेन्दु युग के अन्य कवि प्रेम के क्षेत्र के अतिरिक्त अन्य क्षेत्रों में स्वच्छन्द प्रयोग अधिक करते थे। प्रेम के क्षेत्र में लोकगीता का प्रयोग अवश्य नूतन स्वच्छन्द प्रयोग था किन्तु जगमोहनसिंह ने पुरानी शैली में ही घनानन्द की तरह भावना की स्वच्छन्दता प्रकट की है।

भारतेन्दुयुगीन श्रष्ट कविया में प्रेमघन ने भारतेन्दु का यथावत् अनुगमन करने का प्रयत्न किया था। भारतेन्दु की ही तरह प्रेमघन ने सद्धर्म सभा और रसिक समाज की स्थापना की थी (तदीय सभा के अनुकरण पर)। भारतेन्दु की पत्रिकाआस प्ररित होकर प्रेमघन ने आनन्दकादम्बिनी (संवत् १९३८ वि०) और पुन नामरी नीरद नामक पत्र निकाला था। उनकी

सम्पूर्ण काव्यरचनाओं का आदर्श भारतेन्दु की रचनाएँ थी।^१ प्रेमघन (जन्म १८५५ ई० मृत्यु १९२२ ई०) ने भारतेन्दु युग के अतिरिक्त द्विवेदी युग भी देखा था अतः खड़ी बोली में भी अन्य कवियों से कुछ अधिक मात्रा में लिखा है, किन्तु समग्रतः प्रेमघन भारतेन्दु युग के बाद अपने युग का ही प्रतिनिधित्व करते हैं।

भारतेन्दु में जो समाज के यथावत् चित्रण की प्रवृत्ति मिलती है, वह प्रवृत्ति प्रेमघन के जीर्णजनपद में सुरक्षित है, यह स्मरणीय है कि इस काव्य की रचना सन् १९६६ वि० में हुई अर्थात् भारतेन्दु की मृत्यु के बाद। यह भी सम्भव है कि श्रीधर पाठक के ऊँड़ ग्राम से कवि प्रभावित हुआ हो। जो हो, भारतेन्दु युग के यथावत् चित्रण की प्रवृत्ति का सर्वोत्तम रूप प्रेमघन के ग्रामीण चित्रणों में मिलता है। लोग रटते आ रहे हैं कि भारतेन्दु युग की ब्रजभाषा में रीतिकालीनता मिलती है परन्तु ग्रामों का यह वर्णन देखिये—

देनाग म अस भरपो गस्त्र उठि ऊपर सहस्त ।
चारहूँ ओरन हरियारी ही की छवि छहरत ।
भोरी भोरी ग्राम बधूँ एक सम मिलि गावत ।
इक सुर म रस भरी गीत जनकार मचावति ।
जहूँ नागरी नवेली ए तीखे सुर पावै ।
रगभूमि को कोरस सो रस बब बरसावै ।

- १ प्रेमघन सर्वस्व में प्रकाशित रचनाएँ। जीर्णजनपद, गोलडस्मिय के Deserted Village का अनुवाद। “अलौकिक सीला”—द्विवेदी युग की कृति है, प्रियप्रवास के अनुकरण पर। युगत स्तोत्र, ब्रजचन्द्र-पंचक, कलिकालतर्पण, पितर-प्रताप, (भारतेन्दु के बकरी बिलाप से प्रभावित) शोकश्रुति (भारतेन्दु के देहावसान पर), होली की मकल (भारतेन्दु कृत “उर्वूँ का स्यापा” के अनुकरण पर), मन की मोज, प्रेम-पीयूष वर्षा (कवित्त सर्वेयें), सूर्यस्तोत्र, मंगलाशा (दादामाई नोरोजी के सन्तद् सदस्य होने पर) हास्यश्रुति, हासिक हर्षादर्श (बिबटोरिया-स्तुति) आनन्द बघाई (हिन्दी के बचहरी प्रवेश पर) साहित्य सहरो (दोहे) भारत बघाई (सम्राट एडवर्ड सप्तम के अभियेक पर) स्वागत सभा, आनन्द अरणोदय (खड़ी बोली में) आयांभिनन्दन (प्रिंस अलबर्ट के आगमन पर) सौभाग्यसमागम (पचमजार्ज प्रसाद) मयक महिमा (खड़ी बोली) सगीत काव्य (गजलें, कजलियाँ, होलियाँ, ठुमरी आदि)।

भारतेन्दु युग के कवियों में सर्वथा स्वच्छन्द मार्ग का अनुसरण करने वाले कविों में ठाकुर जगमोहनसिंह उत्तरेखनीय हैं। 'जगमोहन' ने अनेक प्रकार की रचनाएँ प्रस्तुत की हैं।^१ परन्तु प्रमुखतः वह प्रेम और प्रकृति के स्वच्छन्द कवि थे। रीतिकाल में जो स्थान धनानन्द का था वही स्थान भारतेन्दुयुग में 'जगमोहन' का था। जगमोहन के काव्य में कहीं भी आयासप्रियता नहीं है जैसे समझते हुए भाव स्वयं व्यक्त हो गए हो। फिर भी जगमोहन की भाषा एकदम निर्मल है। ठाकुर साहब प्रेम को रिखाने और 'पठाने' की कला में सबसे अधिक प्रवीण प्रतीत होते हैं। उनके काव्य को 'पसु' एसिबर्नस' बड़ी ही मार्मिक है।

पैसाँ परी बलि हा हा करौ चल बगि बुझाइय ताप जो बाको ।
दीजै दिखाय अली मुखचन्द न जीवहिगो पिय तेरे बिना का ।
बैठो वही मनमोहन है मिलि भेंटि अनद सही जु छिना को ।
पाजे भल पछितावहुगी यह जोवन पाहुनौ चार दिना को ।

आत्माभिष्यजन जैसा ठाकुर जगमोहनसिंह में मिलता है, उसे पढ़ कर आज का गीतकार भी ईर्ष्या कर सकता है क्योंकि ठाकुर जगमोहन सिंह की आत्माभिष्यक्ति में आप बीत का वर्णन स्वाभाविक है, घोषित अपवा आरोपित नहीं हैं।^२ अतः रीतिमूलक काव्य से जगमोहन का काव्य भिन्न स्वभाव वाला है।

भारतेन्दु युग में प्रत्येक कवि ने उर्दू के आधार पर कविताएँ लिखी हैं किन्तु उस कोई भी पचा नहीं।^३ एक मात्र कवि जगमोहन ही इस कार्य में सफल हुए हैं। उर्दू की भाषा को इस स्वच्छ पद्धति पर व्यक्त करने वाला अन्य कोई कवि नहीं मिला।^४

१ दोहाबसी, प्रेमरत्नाकर, प्रमिताक्षर दीपका, श्रुतसुहार, प्रेम हजारा, कुमार सम्भव, पयस, विश्वकूट वर्णन, कपोत विरहाष्टक, मेघवृत्त, सज्जनारष्टक, श्यामल, प्रेम सम्पत्तिस्तता, श्यामाश्रयन के पद्य।

२ यह भाग की मेरी सदा गति रो, अति रोवति प्यासी रहूँ अलियाँ ।
इनको न मिल्यो सुपने सुख हाथ ए पातकी घातकी सो दुलियाँ ।
सगती नहिं खेर इन्हें सगते लखते जगमोहन की सलियाँ ।
सुख राम रच्यो न इन्हें बसहूँ, सम्भावत कोऊ नहीं सलियाँ ।

३ निशि घीस तिहारई सुरति श्यामली लेखिबे की अलियाँ ललकें ।
तुष रूप मुमानिधि देखे बिना कहुँ नीदहुँ मे न लगै पलक ।

भारतेन्दुयुग के अन्य कवियों ने राधा-कृष्ण पर अधिक लिखा है अतः उनमें आत्मार्थव्यञ्जन की मात्रा जगमोहन से बहुत कम है। यद्यपि सूफियों की तरह ठाकुर साहब ने भी अपनी प्रेमिका को आराध्य बना दिया है परन्तु निजी प्रेम की व्यञ्जना के कारण वह पाठकों के हृदयों के अधिक निकट प्रतीत होती है। जगमोहन की कविता भक्त की अन्तर्पुकार नहीं है, वह लौकिक प्रेम के मधुर दाह से मार्मिक हुई है।^१

प्रेम काव्य की दृष्टि से भारतेन्दु युग में जगमोहन का अपना महत्त्व है। अन्य कोई कवि उनका अनुकरण नहीं कर सका।

प्रकृति के यथायं किन्तु भव्य वर्णन जैसे जगमोहन के काव्य में मिलते हैं, वैसे वर्णन अन्यत्र दुर्लभ हैं। अन्य कवियों में विषय वैविध्य तो है, किन्तु कला का स्वरूप स्थिर नहीं हो पाया है। जगमोहन ने छन्द पुराने चुने हैं परन्तु वर्णन नवीन हैं। महानदी की "बाढ" का दृश्य देखिए—

महा कीट कीटी कढ़ें घाम छोड़ी।
चढ़े डार डारे मड़े जाँक दोड़ी।
कहूँ बच्छ के हीन गैया डवारें।
कहूँ बच्छ हूँ मातु गाँगा पुकारें।
पटा हूँ पड़े भूमि रूपैं डुग्वारी।
सैंसैं बच्छ छेनु मरै सीत भारी।
कहूँ पख ओदे गिरे भूमि पखी।
गुहेरिनि हेरै तिन्हें जो असखी।

चित्रकूट का पुरानी शैली में भव्य वर्णन देखिए—

जगमोहन मूरति जीवन मूरि बिना तेहि व्यासी परी झलकें।
निज तेरी गलीन की पावन घूरि कौ अन्जन आँजि सदा कलकें।

—धीधर पाठक—रामचन्द्र मिश्र पृष्ठ १३२

१ सोबत सरोज मुखी सपने मिली रो मोहि—

तारापति तारन समेत छिति छायो रो।

कज कर कोमल पकरि जगमोहन जू

अधर गुलाब चूमि मधुष लुभायो रो।

चहत सों धरिनि कहाँ से खुली थीं आँख—

हाथ प्रानप्यारी हाथ कठ न तगारो रो।

जहें पुरैं के हरित पात बिच पकज पाँति सुहाई ।
 मनु पन्न के पत्र पत्र पै बनक सुमन छवि छाई ।
 नील पीत जलजात पात पर विहेंग मधुर सुर दोलै ।
 मधुकर माघवि मदन मत्तगन मैन अघर से डोलै ।

प्रकृति का उद्दीपक रूप भी कवि ने अत्यधिक सशक्त और शिथिलता रहित शैली में चित्रित किया है—

श्यामल श्याम लखात चहू नभ मडल मे बग पाँति सुहाई ।
 मूल हरी हरी नैलै गई भुँदि हा हा हरी सुधि हू बिसराई ।
 स्यो जगमोहन पीरी परी, बिरहानल ने सब देह जगाई ।
 तेरे बिना घन घेरि घटा, तरवार सँ बिज्जु अटा चढ़ि आई ।

अथवा

जलनिधि जल गहि जलघर पारन धरनीधर घर आए ।
 पटल पयोधर नवल सुहावन इत उत नभ घन छाए ।
 फरफरात चचल चपला मनु घन अवती दुग राजै ।
 गरजत घूमि भूमि छवै बादर धूम धूसरे साजै ।

लेखनी और हृदय दोनों की शक्ति और समृद्धि जगमोहनसिंह के काव्य की विशेषता है। ब्रजभाषा की रीतिकाल के बन्धनों से मुक्त करने में जगमोहन का कार्य महत्वपूर्ण है। प्रकृति और प्रेम के क्षेत्र में जगमोहन भारतेन्दु और प्रेमघन के ही समान समर्थ कवि हैं। उनके काव्य में अव्यवस्था नहीं है। प्रयोगों के लिए वह उतने आतुर नहीं थे, जितने किसी प्रचलित प्रयोग की सफलता के साथ निर्वाह करने के लिए वह उत्सुक थे।

यह कथन सही नहीं है कि जगमोहन का स्वच्छन्दतावाद कोई अप्रत्याशित वस्तु थी। भारतेन्दु युग में प्रत्येक कवि स्वच्छन्दतावादी था। किन्तु हममें मन्देह नहीं कि भारतेन्दु युग के अन्य कवि प्रेम के क्षेत्र के अतिरिक्त अन्य क्षेत्रों में स्वच्छन्द प्रयोग अधिक करने थे। प्रेम के क्षेत्र में लोकगीतों का प्रयोग अवश्य नूतन स्वच्छन्द प्रयोग था किन्तु जगमोहनसिंह ने पुरानी शैली में ही, पनानन्द की तरह भावना की स्वच्छन्दता प्रकट की है।

भारतेन्दुयुगीन श्रेष्ठ कवियों में प्रेमघन ने भारतेन्दु का यथावत् अनुगमन करने का प्रयत्न किया था। भारतेन्दु की ही तरह प्रेमघन ने सद्बर्भ सभा और रसिक समाज की स्थापना की थी (तदीय सभा के अनुकरण पर)। भारतेन्दु की पत्रिकाओं से प्रेरित होकर प्रेमघन ने आनन्दवासम्बिनी (संवत् १९३८ वि०) और पुन "नागरी नीरद" नामक पत्र निकाला था। उनकी

सम्पूर्ण काव्यरचनाओं का आदर्श भारतेन्दु की रचनायें थीं। प्रेमधन (जन्म १८५५ ई० मृत्यु १९२२ ई०) ने भारतेन्दु युग के अतिरिक्त द्विवेदी युग भी देखा था अतः खड़ी बोली में भी अन्य कवियों से कुछ अधिक मात्रा में लिखा है, किन्तु समग्रतः प्रेमधन भारतेन्दु युग के बाद अपने युग का ही प्रतिनिधित्व करते हैं।

भारतेन्दु में जो समाज के यथावत् चित्रण की प्रवृत्ति मिलती है, वह प्रवृत्ति प्रेमधन के जीर्णजनपद में सुरक्षित है, यह स्मरणीय है कि इस काव्य की रचना सवत् १९६६ वि० में हुई अर्थात् भारतेन्दु की मृत्यु के बाद। यह भी सम्भव है कि धोधर पाठक के ऊजड़ ग्राम से कवि प्रभावित हुआ हो। जो हो, भारतेन्दु युग के यथापवाद की प्रवृत्ति का सर्वोत्तम रूप प्रेमधन के ग्रामीण चित्रण में मिलता है। लोग रटते आ रहे हैं कि भारतेन्दु युग की व्रजभाषा में रीतिकालीनता मिलती है परन्तु ग्रामों का यह वर्णन देखिये—

खेनन में अल भरगो शस्त्र उठि ऊपर सहरत ।
चारहुँ ओरन हरियारी ही की छवि छहरत ।
भोरी भोरी ग्राम बधू इक सग मिलि गावत ।
इक गुर म रस भरी गीत मनकार मचावति ।
कहँ नागरी नवेली ए तीखे सुर पावै ।
रगभूमि को कोरस सो रस कब बरसावै ।

- १ प्रेमधन सर्वस्व में प्रकाशित रचनाएँ। जीर्णजनपद, गोल्डस्मिथ के Deserted Village का अनुवाद। “अलौकिक सीला”—द्विवेदी युग की कृति है, प्रियप्रवास के अनुकरण पर। युगल स्तोत्र, व्रजचन्द-पंचक, कलिकास्तपण, पितर-प्रताप, (भारतेन्दु के बकरी विलाप से प्रभावित) शोकाश्रुबिन्दु (भारतेन्दु के बेहावसान पर), होली की नकल (भारतेन्दु कृत “उर्दू का स्थापा” के अनुकरण पर), मन की मौज, प्रेम-पीयूष वर्षा (कवित्त सवये), सूर्यस्तोत्र, मंगलाशा (दादाभाई नौरोजी के सन्सद् सदस्य होने पर) हास्यबिन्दु, हार्दिक हर्षादर्श (चिबटोरिया-स्तुति) आनन्द बघाई (हिन्दी के कचहरी प्रवेश पर) नातित्य लहरी (रोहे) भारत बघाई (सम्राट एडवर्ड सप्तम के अभिषेक पर) स्वागत सभा, आनन्द अरणोदय (खड़ी बोली में) आर्याभिनन्दन (प्रिंस अलबर्ट के आगमन पर) सौभाग्यसमागम (पचमनार्ज प्रशसा) मयक महिमा (खड़ी बोली) समीत काव्य (गजनें, कजलियाँ, होतियाँ, ठुमरी अदि)।

किती युवति तिनमें अति रूप सलौनो पाए ।
 किए कज्जसत नैन सीस सिन्दूर सुहाए ।
 धान खेत में बैठी चंचल चखनि नचावति ।
 बरन में भटकी चकित मृगी सी छवि दरसावति ।

रीतकालीन नायिकाओं के नाज़ नखरो का चित्रण और यह शुद्ध देहाती सौन्दर्य एक ही नहीं है ।

उक्त चित्रण एकदम मौलिक है। यथार्थ जीवन का एक और दृश्य देखिए—

पौता सबके पगन सीस घोधी कै छतरी ।
 लैकर लाठी चलै, मेढ़ बाटे सब पतरी ।

सुमिनानन्दन पन्त जी की 'ग्राम्या' प्रकाशित होने पर कोई अद्भुत बात नहीं हुई। ग्रामों के चित्रण की नींव भारतेन्दुयुग में न केवल पड़ चुकी थी अपितु ग्राम चित्रणात्मक काव्य का भवन भी खड़ा हो चुका था। जीर्ण जनपद गोलडस्मिथ का सिर्फ भावानुवाद है, कवि ने अपने देश और ग्राम के घणन के लिए केवल सहायक रूप में गोलडस्मिथ के काव्य को अपना लिया है।

भारतेन्दु युग में प्रेमधन ने सर्वाधिक अपने प्यारे हरीचन्द का अनुकरण किया है किन्तु प्रेमधन का व्यक्तित्व, उनकी मौलिकता उनके विषय निर्वाह में पूर्णतः व्यक्त हुई है। शक्तिशाली व्यक्ति प्रभावित होकर भी अपनी गति का सौन्दर्य सुरक्षित रखता है।

प्रेमधन ने भक्तिवालीन परम्परा में शृंगार विहार सम्बन्धी जो पद्य कहे हैं, उनमें 'प्रेमधन' की अपनी भावाविभोरता और कला पूर्णतः विद्यमान है।^१ प्रेमधन के कवितों और सर्वेयों पर भारतेन्दु का प्रभाव देखा जा सकता है^२ किन्तु प्रेमधन का व्यक्तित्व तिरोहित नहीं हुआ। बहुत से छन्द स्वतन्त्र भी हैं और प्रेमधन भी शब्द विन्यास कला का परिचय देते हैं।^३ ग्रामीण सौन्दर्य

- १ छहरे मुख पै धनश्याम से केश, इतं सिर मोर पला कहुरं ।
 उत गोल कपोलन पै अति लोल अमोल लली मुकता थहरं ।
 इहि भाँति सो बदरीनरायण जू दोऊ देखि रहे जमुना लहरं ।
 निति ऐसे सनेह सों राधिका श्याम हमारे हिये में सदा बिहरं ।

२ रिशोरीलाल गुप्त—पृष्ठ ३६७ ।

- ३ सजि मूँहें दुकूलन मूलन झूलत बालम से मिलि भासिनियाँ ।
 धरसावत सो रस, राग मलार अलापत मजु कलाभिनियाँ ।

का वर्णन आपने सर्वथो मे भी किया है ।^१ प्रकृति वर्णन में—पावस ऋतु के वर्णन में 'प्रमधन' श्रष्ट कवि हैं ।^२

जीवजन्मपद के चित्रण प्रमाणिव्यजना तथा प्रकृति वर्णन के अतिरिक्त भारतेन्दु की परम्परा में प्रमधन ने लोकगीतों में अनक रचनाएँ की हैं । भारतेन्दु युग का लोकसाहित्य प्रम देखते ही बनता है । इधर लोक साहित्य का बहुत अध्ययन हो रहा है । बड़-बड़ सिद्धांतों की चर्चा उगमे रहती है किन्तु वास्तविक लोकसाहित्य से प्रम भारतेन्दु युग में ही मिलता है ।

प्रमधन ने सुहाती और रुताती गालिया लिखी है जिनमें नवीन चेतना है । आज नई नई विचारधाराओं देश के नवनिर्माण सम्बन्धी प्रेरणाओं को लोकगीतों में यदि व्यक्त किया जाय तो बयों का काम महीनों में हो जाय किन्तु वीन सुनता है ?^३ प्रमधन की कजरिया प्रसिद्ध हैं बीठी बोली में अपनी कजरिया में प्रमधन ने इतना रस भरा है कि पढ़ते ही बनता है ।^४ यही नहीं प्रमधन ने होरी पर गाए जाने वाले शिष्ट कबीर भी लिखे हैं । गावों के कबीर अश्लील होते थे अब उनकी जगह प्रमधन ने नए कबीर लिखे हैं ।^५ कबीरों में सुधारात्मक भावनाएँ भी भरी गई हैं । नारिया की प्रशंसा छायावाद के बहुत पहले प्रमधन ने की थी ।

१ जगनायक चरी बनाय लियो, अरी बाह री बाह महीरनी तू ।

२ बरसत मेह, यह बरसत रूप यह
बरसत मेह सात सम दूर धाम है ।
गरजि-गरजि बहु प्रास उपजाव उर
निपट अकेली दूसरी न कोऊ बाम है ।
कहा कह करू जाऊ जानि न परत—

उत घरे घनश्याम, इत घरे घनश्याम है ।

३ पितामही भारती तुम्हारी तुम सो समुझि निकारी ।
सातसिंधु तरि भ्लेच्छन के घर जाय बसी करि यारी ।

४ गुप्या देखी री कहैया रोक मोरी डगरी ।
ओडे भारी ककरी, तिर दर टेढ़ी ककरी ।
गारी बसी बीच बजावै, देखो ऐसो रगरी ।

५ तरसाय जनि रूप भिखारी को ।

दं दिखाय मुलचंद टारि टुक प्यारी घूट सारी को

प्रमधन ने प्रबन्ध काव्य (जीर्णजनपद) लिखकर भारतेन्दु युग की कमी को पूरा किया। ब्रजभाषा में नए भावों का आयोजन किया और लोकगीतों के क्षेत्र में महान कवियों को काम करने के लिए प्रेरित किया। प्रमधन भाव और अभिव्यक्ति दोनों पर सबसे अधिक ध्यान देने वाले कवियों में थे अतः भारतेन्दु के बाद वह सबसे बड़े कवि माने जाते हैं। वह भारतेन्दु की मृत्यु के बाद उनके सबसे बड़े प्रतिनिधि थे।

प्रमधन की तरह पं० प्रतापनारायण मिश्र^१ भारतेन्दु से बहुत अधिक प्रभावित थे। मिश्र जी भारतेन्दु को अपना आराध्य कहते थे। मिश्र जी अपनी जन्मजात मस्ती के कारण किसी बँधी बँधाई पद्धति पर चल नहीं सकते थे। किन्तु ब्रजभाषा को ही काव्यभाषा के उपयुक्त मानने के कारण इनकी स्वच्छन्दता पर कुछ रोक लग गई थी फिर भी मिश्र जी ने कहीं तो बबीर के पदों के आधार पर भजन कहे हैं।^२ कुछ लोकप्रचलित तर्जों पर। मजा यह है कि इन प्रचलित तर्जों पर लिखे गए भजनों में भाव बिलकुल नए हैं। भारतेन्दु युग के कवि जन मानस को शक्ति—श्रोत मानते थे कतिपय वगैरे अथवा मिश्रों का मनोरंजन इनका उद्देश्य न था अतः प्रेरणा के लिए अंगरेजी जानने पर भी जान बूझकर मिश्र जी ने लोक गीतों की ओर ध्यान दिया था। लोग उनके गवारूपन पर आक्षेप करते थे किन्तु उन्होंने कभी चिन्ता नहीं की। उन शिक्षा और विदेशी साहित्य से परिचितों को ऐसे गीत न भाते थे—

कैसे भाई हो चड़ी है तुम्हें होरी की मनक ।
इन ढँगन लाज नहीं रहि है सनक ।
प्यारे आज तो एक बार गले लगि जाहु ।
होरहि के मिस दूर करी कछु या छतिया को दाहु ।

मिश्र जी ने प्रमधन से भी अधिक लोकगीतों में नवीन भावनाओं को प्रविष्ट किया है। उनकी अधिकतर होलियों में नवीन चेतना मिलती है। भारतेन्दु के फूला का गुच्छा की तरह मन की सहर में मिश्र जी ने

१ जन्म—१८५६ ई० मृत्यु १८९४ ई०। रचनाएँ—प्रेमपुष्पावली, मन की सहर (विभिन्न भाषाओं में लावनिया) शृंगारविलास, दमलखंड (आल्हा) बँडला स्वागत, सामीत आकुत्तल दीवाने बरहमन, रसखान शतक तथा लोकोक्ति शतक।

२ (अ) साधो भनुयाँ अजब दिवाना ।
(ब) जागो भाई जागो रात अब थोरी ।

लावनियाँ अधिक लिखी हैं। इनमें भी नए भाव हैं^१ किन्तु सबसे अधिक सफलता मिश्र जी को “आल्हा” में मिली है। कानपुर महात्म्य में कवि ने कानपुर पर आल्हा छन्द में व्यंग प्रस्तुत किया है। कानपुर की भूमि में कुछ ऐसा प्रभाव है कि भले से भले लोग बुरे बन जाते हैं। मिश्र जी को कानपुर की हृदयहीनता से बड़ी शिकायत थी। इतने बड़े नगर में रह कर भी बेचारे ‘ब्राह्मण’ जैसे पत्र को चलाने में बार-बार असमर्थ हो जाते थे अतः “आल्हा” में उन्होंने कहा है कि कानपुर की तोताचण्गी घेता मुग से ही चली आई है।^१

मिश्र जी की परिहासास्पद रचनाएँ इनके जीवनकाल में ही बहुत प्रसिद्ध हो चुकी थी। मैंने अपने पूज्य ताऊजी प० द्वारकाप्रसाद उपाध्याय से निम्न लोकगीत से मिलते जुलते एक गीत को बहुत बार सुना था। पूछने पर वह यह नहीं बता सके कि यह किसका लिखा हुआ है।

मरे नित्त हक नारि, बिटेबा होय ना।

वकरा भच्छत चिकवा समझ कोय ना।

करि धाकर घर ब्याह रूपैया रोलना।

इतना दे करतार अधिक नहीं बोलना।

मूर्ख और लालची गान्धशुल्को पर कंसा गठोर व्यंग्य है।

मिश्र जी ‘महान् कलाकार’ नहीं थे किन्तु उन्हें इस प्रकार का कोई रोग भी नहीं था कि अपने महाकवित्व को सिद्ध करने के लिए जनता के निकट न जाकर उस पर रौब गालिब करते। मिश्र जी शीघ्रातिशीघ्र नवीन राष्ट्र और राष्ट्रीय व्यक्तित्व का उदय चाहते थे। बुराईयों का नाश और अच्छाईयों का प्रचार चाहते थे। काव्य का लक्ष्य उनके सम्मुख स्पष्ट था—सामाजिक और

१. भुम्मी गए कानपुर की, माता नावें न जनो तुम्हार।
जग हंम महनामय करिबे कौ, दूसरी बेला को ओतार।
मर्यादा पुढ्योत्तम कहिए, राजा राम धरम अवतार।
जिनको नाम लेत भनई के, सिंगरे पाप होय जर छार।
उनके भैया बीर लच्छमन, जाने चार वेद की बात।
रोयत छोड़ि गए सीता कौ, बन माँ नूति जनम को नात।
छीता छोड़ी तहं लछमन ने, यह सब घरती को परभाव।
तोता चसमी कानपुर की, है यह घेता नुप ले चाल।

राष्ट्रीय चान्ति । उनके प्रत्येक पद्य में यही राग गूँजता है—यही उनकी महिमा है ।^१ काव्य के इस स्पष्ट लक्ष्य की पूर्ति में मिथ जी ने अलङ्कृति की चिन्ता न करके समाज के मन को सँवारने के लिए प्रत्यक्ष पद्धति अपनाई थी । अलङ्कृत काव्य का उतना प्रभाव हो ही नहीं सकता था अतः अलङ्कृतकाव्य की दृष्टि से उनका स्थान ऊँचा न हो परन्तु जनप्रिय काव्य की दृष्टि से उनका काव्य आज भी हमारे लिए प्रेरक है । प्रगतिशील वधु भी सिद्धान्ततः 'जनवादी' कहलाकर भी जन साहित्य में अपना क्या योगदान दे रहे हैं यदि इसका लेखा जोखा किया जाय तो मिथ जी सबसे अधिक जनवादी ठहरेंगे । कोरा सौन्दर्यवादी दृष्टिकोण प्रचलित हो जाने पर काव्य का अतम् शुष्क हो जाता है अतः इन प्रारम्भिक गुरुआ के काव्य की शक्ति को पहचानना होगा । ये प्रारम्भिक कवि नीव के पत्थर नहीं हैं जो दिखाई न पड़ें, ये कवि आधुनिक सरस्वती के प्रथम पूजक हैं इनकी पूजा का स्वरूप समझे बिना हमारी आराधना अर्बुद हो जाएगी ।

प्रेमघन, प्रतापनारायण मिथ जैसे ब्रजभाषा में नूतनभावदाताओं के अतिरिक्त भारतेन्दु युग में सेवक, रघुराजमिह रीवा नरेश, सरदार रामसनेही ललितविशोरी, लछराम और नवनीत चौधे का नाम भी उल्लेखनीय है । इन कवियों में कवित्व शक्ति का पूरा स्फुरण हुआ है यद्यपि नवनीता का अभाव होने से वे 'पुराने खेवे के कवि' माने गए हैं । इनमें सेवक ती नायिका भेदी थे ही^२ सरदार कवि^३ तथा लछराम^४ यह भी इसी परम्परा के कवि थे । रीवा नरेश^५ तथा ललित विशोरी^६ अतः कवियों की परम्परा में आते हैं और नवनीत में

१ अ गरेजों के दासों पर व्यग्य—

गौरवदास उवाच—जगजानं इम्लिश हमे, बाणी वस्त्रहि जोय ।

मिटै बदन कर श्याम रंग, जन्म सफल तब होय ।

गौरागदेव उवाच—नित हमरी लातें सहैं, हिन्दू सब धन लोय
क्षुर्त न इतिश पातिसी, जन्म सुफल तब होय ।

२ 'वाग्विलास' ग्रन्थ नायिका भेद पर । (जन्म सवत् १८७२, मृत्यु—१९३८ वि०)

३ साहित्य सरसी, वाग्विलास, पट्कृत, शृंगार सग्रह आदि ।

४ प्रेमरत्नाकर, प्रतापरत्नाकर, कमलानन्द कल्पतरु आदि

५ रामस्वयंवर, रविमणी परिणय, आनन्दाम्बुनिधि, रामाष्टधाम

६ स्फुट पद, गजर्त आदि ।

दोनों प्रवृत्तियाँ मिनती हैं। गोवन्दगिल्लाभाई भी, इसी प्रकार भक्ति-रीतिकाल का प्रतिनिधित्व करते हैं। किन्तु रीतिकाल का प्रभाव अधिक था।^१

उपसंहार—भारतेन्दु युग की शक्ति एक ओर तो उसके कवियों के 'प्रेम सिद्धान्त' में निहित थी और दूसरी ओर उनकी शक्ति का अक्षयस्रोत जनता थी। भारतेन्दु युग का कवि सामान्य जन की ओर देखता था, उस पर होने वाली प्रतिक्रियाओं का वर्णन हो अधिकांशतः इस युग के कवियों ने किया है।

इस युग के कवियों की विशेषता है कि उनके लिए राजनीति, समाज नीति और काव्य के मध्य कोई तक्ष्मण रेखा नहीं खींची गई। व्यक्ति को प्रभावित करने वाली सभी शक्तियों का स्वरूप चित्रण इस काव्य की विशेषता है। किसी प्रकार की एकाग्रता इस युग में नहीं दिखाई पड़ती। एकांगी चिन्तन प्रेरणा को शुष्क बनाता है। चूँकि इस युग के कवि ने समग्र दृष्टि से जीवन को देखा था अतः प्रेरणा और वर्ण्य विषयों के लिए आन्तरिक अनुसन्धान की आवश्यकता ही नहीं थी अतः एक स्वाभाविक भ्रम के लिए गुञ्जायश रही कि यह काव्य अत्यधिक स्पूल है। इस युग की कला भावुकता-प्रधान है किन्तु जैसा हमने पीछे देखा है कि इस काव्य की स्पूलता भी अपनी व्यापक प्रेरणा और जनहिर्तृपिणा के कारण हमें प्रभावित करती है। नवयुग के इन कवियों को भिन्न मोर्चों पर काम करना पड़ा था अतः यह स्वाभाविक था कि इनके काव्य में परिपक्वता का अभाव हो किन्तु यह कार्य बाद के कवियों के लिए छोड़कर इन कवियों ने आये के कवियों के लिए वर्ण्य-विषय निश्चित किए। भाषा के विषय में यह निश्चय नहीं कर पाए परन्तु जब भाषा में ही नवीन चेतना की अभिव्यक्ति के लिए उन्होंने भरसक प्रयत्न करके, रीतिकालीन चेतना को अपदस्थ करने की प्रक्रिया प्रारम्भ कर दी। इतिहास इन कवियों के माध्यम से अपना स्वरूप निर्माण कर रहा था। इतिहास के इस कार्य के लिए एक ओर इन कवियों ने विदेशी साम्राज्यवाद के विरोध में—अतीत गौरव, देशी सस्कृति, देशी भाषा, देशी भावों आदि का प्रचार किया और दूसरी ओर विदेशियों और देशी पूँजीपतियों द्वारा नवीन व्यवस्था की स्थापना के कारण नवीन भावनाओं के जन्म के लिए उपयुक्त परिस्थिति की सृष्टि प्रारम्भ की।

१ भृंगार सरोजिनी, पट्श्रुत, पावस पयोनिधि, समस्यापूर्तिप्रदीप, श्लेष चन्द्रिका, प्रवनीसागर, प्रारब्ध पचासा आदि।

समग्रतः हिन्दी का प्रारम्भिक आंदोलन सुधारका या आंदोलन प्रतीत होता है किन्तु सुधारक शब्द में जो हलकापन है वह इन कवियों में नहीं था। इनकी गद्य और पद्य की रचनाओं को पढ़कर इनके हृदय की विशालता उच्चतर सक्षय और मुक्ति के लिए जो आतुरता दिखाई पड़ती है वह इहं सुधारक के पद से उच्चतर स्थान देती है। राजनैतिक दृष्टि से ये कवि राजभक्ति के गुण गाकर भी परिस्थिति की नज़ाकत को समझकर चुपचाप अपने देश की जनता को भावी राजनैतिक भ्रष्टाचार के लिए शिक्षा देते हुए प्रतीत होते हैं। क्या हम आज उस परम्परा का पालन कर रहे हैं ?

सामाजिक दृष्टि से ये कवि अपने समाज को भावी व्यवस्था के लिए तैयार करत प्रतीत होते हैं। शूद्रा नारी तथा अन्य उपेक्षित वर्गों के प्रति उनकी दृष्टि वही नहीं है जो रीतिकाल में मिलती है। समाज के उच्च वर्गों को वह सावधान करते दिखाई पड़ते हैं उनके अतिविरोधों की भत्सना करते हैं। ये कवि—उस वर्ग के प्रति कठोर आलोचनात्मक रुख अपनाते हैं जो साम्राज्यवादियों के साथ उनके एजेण्ट के रूप में काम करने लगता है। इस नए बाबू वर्ग की अनुकरणावृत्ति पर भारतेन्दु और अन्य कवियों ने कठोर कशाघात किए हैं। इन्हीं कवियों के प्रयत्न से यह नया वर्ग भारतीयता की ओर उन्मुख हुआ यह मान लेने में कोई हानि नहीं है। इसी तरह साम्राज्यवाद की एक शाखा के रूप में काम करने वाली ईसाइयत और ईसाई प्रचार पर इन कवियों ने उग्र आक्रमण किया था और स्वदेशीयता और आस्था का प्रचार किया था अतः इन कवियों की वैष्णवता अपने समय में साम्राज्यवाद के विरोध में काम करती दिखाई पड़ती है। पुराने वैष्णवों और इन वैष्णव कवियों में स्पष्ट अंतर यह है कि वैष्णव होने पर भी ये कवि सामाजिक दृष्टि से समाज का आमूलचूल परिवर्तन करना चाहते हैं। पं० प्रतापनारायण मिश्र ने ब्राह्मणों की जड़ता पर जो लिखा है वह आखें खोल देने वाला है। मात्र आस्तिक वैष्णव कवि उदार होता है उग्र कम किन्तु भारतेन्दु युगीन वैष्णवता अपनी उग्रता व्यंग्यकाव्य के रूप में भली भाँति प्रकट करती है। अतः ये कवि मात्र सुधारक नहीं हैं।

सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से भारतेन्दु युगीन काव्य मनावेगात्मक और व्यंग्यप्रधान है। व्यंग्य और हास्य का इतना आवश्यक विवास पहले कभी नहीं हुआ। हिन्दी के लिए हास्य एवं नवीन वस्तु थी। यो सूर के काव्य में हास्य मिलता है परन्तु वह हिन्दी की दीर्घकालीन अवधि को देखते हुए बहुत कम है। फिर उसका सम्बन्ध स्पष्टतः दैनिक जीवन से

नहीं था। भारतेन्दु युग में वज्रभाषा और खड़ी बोली—दोनों में व्यंग्य और हास्य का विकास एक नई रुचि और नए आकर्षण का प्रतीक है। हास्य का जन्म या तो समृद्ध और चिन्तारहित समाज में होता है अथवा एक ऐसी परिस्थिति में, जब हम कहना तो कुछ और चाहते हैं और कहना कुछ पड़ता है। परिस्थिति के इसी दबाव से आधुनिक युग का प्रारम्भ हास्य और व्यंग्य को लेकर होता है। इसके अतिरिक्त शातान्दियों से बस हुए रोगों को इन्जेक्शन के बिना दूर भी नहीं किया जा सकता। व्यंग्य से मनुष्य अपने और समाज के विषय में शीघ्र ही जागरूक हो जाता है अतः कन्हैया की मोहिनी सीलाओ के ध्यान में मग्न, इन भावुक कवियों ने एक ओर प्रेम का प्रवाह बहाया है तो दूसरी ओर तेज चाकू से समाज का आपरेशन भी किया है। अतएव हिन्दी काव्य के मूल मनोवेगात्मक स्वरूप की रक्षा के अतिरिक्त एक नई कला का जन्म भी इस युग में हुआ है। इन कवियों ने सुन्दर और मोहक छवियों का, राधा-कृष्ण के प्रेम के रूप में, बरतन किया है तो दूसरी ओर हिन्दी पाठकों की रुचि को उन विषयों की ओर भी मोड़ दिया है जो हमारे दैनिक जीवन से सम्बन्धित हैं। नए आन्दोलन की यह उपलब्धि है। नया आन्दोलन यदि नए मूल्यों और नई रुचियों का विस्तार नहीं करता तो वह व्यर्थ माना जाता है।

इस युग के काव्य को केवल उपयोगितावादी कहकर उसका महत्व कम नहीं किया जा सकता। उपयोगितावाद तब सौन्दर्य की सृष्टि के लिए अनुपयोगी बनता है जब यह कवि की चेतना का अमिश्र अंग नहीं बन पाता। भारतेन्दु युगीन कवि यह सिद्धान्त नहीं मानते—“यद्यपि काव्य वा उद्देश्य दैनिक समस्याओं का समाधान नहीं है, तथापि काव्य का उपयोग दैनिक जीवन के लिए करना चाहिए”। इस सिद्धान्त को मान लेने का अर्थ था कि काव्य जीवन के एक पक्ष का ही चित्रण कर सकता है। भारतेन्दुयुगीन कवि अनजान में ही यह मानता है कि सौन्दर्य का आधार ‘क्षोभ’ है, चाहे वह ‘क्षोभ’ किसी प्रकार का क्यों न हो। सयोग और वियोग के चित्रणों में भी क्षोभ व्यक्त होता है और उससे मधुर सौन्दर्य की सृष्टि होती है, उक्त युग में ऐसी सृष्टि भी कम नहीं हुई है। किन्तु ‘क्षोभ’ विविध क्षेत्रों में विविध रूप धारण करता है और इसलिए विविध सौन्दर्य की सृष्टि करने में समर्थ है अतः जिसे हम ‘सुन्दर’ कहते हैं, वह केवल मोहक नहीं होता, वह उत्तेजक और ‘उद्देग-जनक’ भी होता है। राजनैतिक दृष्टि से ये कवि राजभक्ति के गुण गाकर भी, महान हैं। प्रबन्ध काव्य के अभाव में सुन्दर के स्थान पर

किसी 'उदात्तचरित्र' की सृष्टि इस काव्य में नहीं मिलती किन्तु प्रबल वाक्य के किसी उदात्त चरित्र के स्थान पर पाठकों के सम्मुख स्वयं उक्त कवियों का उदात्त हृदय इस कमी की पूर्ति करता हुआ दिखाई पड़ता है। छोटी छोटी अनेक कविताओं में प्रकृति चित्रणों अथवा लोकपीठों में सामूहिक भावनाओं को व्यक्त करने वाले कभी प्रेम में मग्न होत हुए कभी दुःख पर आसू बहात हुए कभी दुबलताओं पर दीवत हुए कभी रोगियों को उनकी लापरवाही पर डाँटत हुए कभी मदाघों और दम्भियों का परिहास करत हुए कभी अपने अतीत के स्वप्नों में उल्टे हुए कभी विदेशी दस्युओं पर आक्रमण करत हुए और कभी अपने मन को समचाते हुए इन कवियों की चेतना छवि अपनी उदात्त गरिमा को लेकर जब पाठकों के सम्मुख अवतरित होती है सब रीति कालीन कवियों की सुन्दरता से सबथा भिन्न एक अभिनव उदात्तता का अभ्युदय होता हुआ प्रतीत होता है।

एक सीमित और शोचक वर्ग की रचि-सत्सृष्टि के स्थान पर भक्तिभाव के बाद पुनः कायरप को सामान्य जनसमूह की ओर उन्मुख कर देने का कार्य भारत-दु और उनके साथी कवियों की ऐतिहासिक उपलब्धि ही नहीं है सौन्दर्य के अनिरिक्त उदात्तता के विस्तार की दृष्टि से भी यह महान उपलब्धि है। नए युग का जन्म एक कष्टदायक क्रिया है। नवयुग सभी शिशु व प्रसव के लिए जो मर्मांतक पीड़ा भारत-दु युगीन कवियों में दिखाई पड़ती है उसकी उपेक्षा और अपमान वही विचारक कर सकता है जो द्विवेदीयुग छायावादी और प्रगतिवादी को आकस्मिक सम्यता है—अगली स्वाभाविक भ्रूलला न मानकर नए युग को अनायास अवतारणा मानता है। भारत-दु युग का पाठक यह बड़ा आश्चर्य और सतोष के साथ अनुभव करता है कि नए युग की उपलब्धियाँ के प्रायः सभी बीज भारत-दु युग के काव्यो नाटकों और निबंधों में पड़ चुके थे।

भारत-दु युग की सभी विधाओं में अखण्ड और अविभाज्य दृष्टि के दर्शन होते हैं। अग्रजों के योगदान के विषय में चाहे उनमें आपस में मतभेद हो किन्तु अग्रजों द्वारा होने वाली इस देश की हानि के विषय में भी उनमें मतभेद नहीं दिखाई पड़ता। उनके अतिरिक्त यह बलवत्त तथ्य है कि समर्थ के लिए आवश्यक तत्त्वा के विषय में भी उनमें मतभेद नहीं है। भारत-दु युगीन कवि एक ऐसा समाज चाहते थे जिसमें मनुष्य मनुष्य पर हावी न हो और जिनमें व्यक्तित्व के विकास की पूरी स्वतंत्रता हो। व्यक्तिव गरिमा सामाजिक सुविधा और समानता भारत-दु युग के कवियों का मन्देश है। इसी महान लक्ष्य

को सम्मुख रखने के कारण उनकी सरस्वती का स्वर गुगविधायक हो गया है। नाना आशकाओं, सन्देहों और अहंमोहों से सर्वथा रहित यह काव्य भारतीय जनता के उज्ज्वल भविष्य के लिये प्रयत्नशील दिखाई पड़ता है। आज के कविवर्ग का एक अश व्यर्थ ही सन्देहों को बाणी दे रहा है। बाह्य परिस्थिति के यथार्थ परिचय का अभाव और मानवता की अन्तिम विजय में आस्था का अभाव ही सन्देहवाद को जन्म देता है। जब उस भौमण परिस्थिति में, साधनों के अभाव और जनमत की अपेक्षाकृत जागृति के अभाव में भी भारतेन्दु युग उतना प्राशावान था, तब कोई कारण नहीं, आज का कवि प्रबल और जागरूक जनमत के रहते व्यर्थ की शकाओं को हृदय में स्थान दे। दुनियाँ की आधी से अधिक जनता आज युद्ध, विषमता, परतन्त्रता और किसी भी प्रकार के दबाव की विरोधिनी है तब इस विराट जन-जागृति में अविश्वास कर, सन्देहों और व्यक्तिगत कुठाओं को बाणी देने से बर्बर वर्गों की ही हिमायत होने लगती है अतः जनमत को जाग्रत कर, उसमें मानवीय मूल्यों और उदात्तभावनाओं तथा मार्मिक छवियों के चित्रण द्वारा नूतन आत्मविश्वास भरने और जन-विरोधी वर्गों और व्यक्तियों के पर्दाफाश करने की शिक्षा हमें भारतेन्दु युगीन काव्य से मिलती है। अज्ञेय जैसे व्यक्तियों का कथन कि हिन्दी आभ्य आन्दोलनों का काव्य है, वह व्यक्तियों की सृष्टि नहीं है, एक वैधुनिमाद वान है। भारतेन्दु और उनके साथी कवि अपने प्रबल और आकर्षक व्यक्तित्व की रक्षा करते हुए जनगण में अवगाहन करने वाले कवि हैं—व्यक्ति समाज में तादात्म्य करके ही अपने वास्तविक व्यक्तित्व की रक्षा कर सकता है—यह सत्य भी भारतेन्दुयुगीन काव्य से स्पष्ट है।

हिन्दी काव्य का प्रथम प्रवाह प्रत्येक दृष्टि से आज भी हमारे लिए शिक्षाप्रद है। वह आज भी जीवित है, बराबर जीवित रहेगा। वह प्रचारको का स्वर नहीं है, वह जागरण-वेला का मंगलगीत है।

द्वितीय प्रवाह

द्विवेदी-युग

हिन्दी काव्य के द्वितीय प्रवाह की प्रमुख विशेषता मचीन विषयो पर खड़ी बोली में रचना-प्रारम्भ है। सगुणत भारतेन्दु युग की काव्यभाषा ब्रजभाषा ही रही इस द्वितीय प्रवाह में भी एक ही कवि खड़ी बोली और ब्रजभाषा दोनों में काव्य रचता हुआ दिखाई पड़ता है। फिर भी यह प्रवाह भविष्य की दृष्टि से खड़ी बोली का प्रवाह माना जाना चाहिए।

पंडित श्रीधर पाठक ने दोनों भाषाओं में रचनाएँ की हैं और यह लक्ष्य करने की बात है और शुक्ल जी ने भी यह तथ्य स्वीकार किया है कि खड़ी बोली की अपेक्षा पाठक जी की ब्रजभाषा की रचनाएँ ही अधिक सरस हृदयग्राहिणी और उनकी मधुर स्मृति को चिरकाल तक बनाए रखने वाली हैं^१ श्रीधर पाठक की तरह ही रायदेवीप्रसाद पूर्ण की ब्रजभाषा की रचनाएँ अत्यधिक परिपक्व होती थीं।^२ उनकी “रसिक सादिका” नामक पत्रिका में भी प्रकाशित रचनाओं की उन दिना धूम थी। ब्रजभाषा की इस परम्परा में नए और पुराने विषयो पर रचनाएँ लिखी जाती रही। रत्नाकर हम परम्परा के अनमोल रत्न हैं किन्तु हम इस धारा को बाद में देखेंगे।

श्रीधर पाठक^३ की काव्यकला ब्रजभाषा में अधिक श्रेष्ठ होने पर भी

१ हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ५८३।

२ १८९८ ई०—१९१५ ई०।

३ जन्म १८५८ ई०—मृत्यु १९२६ ई०। रचनाएँ—एकान्तवासी योगी (१८८६ ई०) मनोविनोद (१८९२ ई० प्रथम संस्करण, प्रारम्भिक रचनाएँ) जगत सवाई सार (१८८७ ई०, मायावाद का खण्डन) ऊजड़ घाम (१८८६ ई० ब्रजभाषा में लिखित) आन्तर्द्विष (१९०२ ई०)

उनकी अतूदित कृति “एकान्तवासी योगी” (१८८६ ई०) का खड़ी बोली काव्य के लिए ऐतिहासिक महत्व है। १८८६ ई० के आस-पास के कवि सामयिक विषयो पर जब तब खड़ी बोली में लिखते अवश्य थे तथापि उन्हें खड़ी बोली में काव्य की सफलता के विषय में सन्देह था। “एकान्तवासी योगी” ने इस सन्देह को दूर कर दिया। इस अनुवाद से एक यह भी लाभ हुआ कि खड़ी बोली में मधुर भावों की अभिव्यक्ति सम्भव मानी जाने लगी। पंडित बालकृष्ण भट्ट ने इस काव्य को “रसोला” और “मायुर्यपूर्ण” कहा।^१ प्रथम बार ‘स्वच्छ’ खड़ी बोली का विकास की अमिट सम्भावना लिए हुए एक निश्चित रूप इस काव्य में दिखाई पड़ता है।^२ यह सही है कि इस काव्य में व्रजभाषा के प्रयोग मिलते हैं किन्तु ‘कहाँ जल है, “गुण होय”, “कीनी”, इकान्त, होय ली”, कीज, घारी, बलिहारी, सुधराई, दूँडूँ हूँ जैसे प्रयोग होने पर भी यह मानना होगा कि खड़ी बोली के एक स्थिर रूप का निश्चय भी इस काव्य से हो जाता है।

खड़ी बोली के रूप की स्थिरता के अतिरिक्त गोलूडस्मिथ के काव्यानुवादों से हमारे कवि परिचित हो गए। इससे द्विवेदीयुग के उपदेशवाद और स्कूल उपयोगितावाद के साथ-साथ प्रेम की मधुर और शिष्ट भावनाओं का

काश्मीर सुयुमा (१९०४ ई०) आराध्यसोकाजलि (१९०६ ई०, पित्त की मृत्यु पर) जार्ज-वन्दना (१९१२ ई०) भक्तिविभा (१९१३ ई० पित्त के सम्बन्ध में) गोल्लले प्रशस्ति (१९१५ ई०) गोल्लले गुणाष्टक (१९१५ ई०) देहरादून (१९१५ ई०) गोपिका गीत (१९१६ ई०) भारतगीत (१९२८ ई०)।

१ श्रीधर पाठक—रामचन्द्र मिश्र, पृष्ठ २४५।

२ दो घण्टे तक मुझे नित्य वह धम से आप पढ़ाता था।
विद्याविषयक विविध चातुरी नित्य नई सिखलाता था।
मैं ही एक बालिका उसके सत्कुल में जीवित थी देख।
इससे स्वतः आप के धन का प्राप्य मुझो को था निशेष।
साधारण अति रहन-सहन, मृदु बोल दृश्य करने वाला।
मधुर-मधुर मुखयान मनोहर, अनुजर्षण का उज्जिपाला।
सम्य-मुजन सत्कर्म परामर्श सौम्य मुशील मुजान।
शुद्ध चरित्र-उदार प्रकृति शुभ विद्या बुद्धि निदान।

स्रोत नहीं सूखा और जिस प्रकार इंग्लैंड में रोमांटिक कविया की पृष्ठभूमि की तैयारी में गाइस्मिय और कूपर की रचनाओं का महत्व था उसी प्रकार हिन्दी में स्वच्छन्दतावाद का प्रथमरूप पाठक जी की रचनाओं द्वारा प्रस्तुत हुआ। इसके अतिरिक्त प्रकृति के तटस्थ चित्रण की भावी परम्परा का आधार भी पाठक जी की कृतियाँ से पुष्ट हुआ। प्रमथन के प्रयत्न की चर्चा हम प्रथम प्रवाह में कर चुके हैं।

रायचौधरी प्रसाद पून ने खड़ी बोली में भी रचनाएँ प्रस्तुत की हैं। उसमें भारतेन्दु की तरह राज्यभक्ति के भीतर देशभक्ति मिलती है। देश की दुदशा पर भारतेन्दुयुगीन दृष्टिकोण राय जी ने भी व्यक्त किया है।^१ श्री रामचन्द्र मिश्र ने राय जी को स्वच्छन्दतावादी कवि माना है क्योंकि द्विवेदी जी के गीह अनुशासन से यह बाहर पड़ते थे। इस दृष्टि से राजभाषा के कई कवियों को स्वच्छन्दतावादी मानना होगा। श्री मिश्र जी ने रामचन्द्र शुक्ल रूपनारायण पाठक बन्नीनाथ भट्ट को स्वच्छन्दतावादी कवियों में ही स्वीकार किया है।

१ मारा है दरिद्र का भारतलख अर्धन ।
 कारीगर बिन जीविका है दुःखित अति दीन ।
 है दुःखित अति दीन वस्त्र के बुनने वाले ।
 धीरे धीरे हुनर समय के हुआ हवाल ।
 भरा देग में हाथ निकम्मा कपड़ा सारा ।
 तुमने ही कौरियों जुताहों को बस मारा ।—

वही पृष्ठ ३३६।

प्रकृति वषण

देतिए धब और ही कुछ रग है ।
 एव बेवस सब गुण का यज्ञ है ।
 जहाँ जाती दृष्टि है बस वहाँ हिम की सट्टि है ।
 परम निमल गुठ उज्ज्वल गान्ध रस की धृष्टि है ।
 धूल ही कपूर की भी इवेतिमा ।
 पूनधर प्रकाश में ही पातिमा ।
 छोर सागर की छटा हो स्रोत कर अवलोकना ।
 आप ही सम आप हैं बस अचल आभा गोभना ।

—रतनगिरि कलास

आचार्य शुक्ल^१ ने प्रकृति का तटस्थ चित्रण किया है। ब्रजभाषा के कवियों में शुक्ल जी में रीतिकालीनता का पूरा अभाव मिलता है। उनकी स्फुट कविताओं में प्रकृति के उपेक्षित रूपों का वर्णन मिलता है। यद्यपि उनमें विवरणात्मकता की ही अधिकता है। बुद्धचरित के अतिरिक्त उनकी स्फुट कविताओं में कुछ खड़ी बोली में भी है।^२ खड़ी बोली में लिखे हुए शुक्ल जी के कवित्तों का आगे चल कर अच्छा विश्वास हुआ।

रूपनारायण पांडेय (१८८४ ई० जन्म) भी द्विवेदी जी के प्रभाव क्षेत्र से बाहर पड़ते थे। पांडेय जी ने कई पत्रों का सम्पादन किया था^३ अतः उन्हें विभिन्न प्रकार की रचनाओं को देखने का अवसर मिलता था। पांडेय जी ने उपदेशपरक काव्य भी लिखा है किन्तु उनकी वनविहगम रचना बहुत प्रसिद्ध हुई। वनविहगम और दक्षिण कुसुम में स्पष्ट और सरल खड़ीबोली का प्रयोग मिलता है और भारतेन्दुयुग का मनोवेगात्मक रूप पूर्णतः इन रचनाओं में सुरक्षित मिलता है।^४ पांडेय जी ने सिद्ध कर दिया कि खड़ी बोली में भी सबैया सफलता के साथ लिखा जा सकता है।

वहीनाथ भट्ट^५ खड़ी बोली में एक नई चेतना लाने वाले कवि थे। एक

१ (१८८४ ई०—१९४१ ई०)

२ झूलती तलैया के चारों ओर बिपकी हुई,
लाल लाल काइयों की भूमि पार करते।
गहरे पड़े गोपद के छिन्हों से अक्षित जो,
इधर बक जहाँ हरी बूझ में विचरते।
बंटे कुछ जाल एक पास के मधूक तले,
मन में सपनाटे का निरास्ता सुर भरते।
आए शरपत्र के किनारे जहाँ रुख खूँते,
टीले ककरीले हैं हेमन्त में निरखते।

३ नागरी प्रचारक पत्र, निगमागम चन्द्रिका, इन्द्र, माधुरी, सुधा,
४ वन बीच बसे थे, फले थे अमृत में एक कपोल कपोली कहीं।
दिन रात न छोड़ता एक को दूसरा, ऐसे हिले मिले दोनों वहाँ।
बढ़ने लगा नित्य नया नया मोह, नई नई कामना होती रही।
कहने का प्रयोजन है इतना, उनके सुख की रही सीमा नहीं।

५ (१८८६ ई०—१९३३ ई०)

ओर तो भट्ट जी सोए हुए देश को जगाते हैं,^१ और इस जागरण में उपदेश नहीं है, दूसरो ओर उन्होंने 'प्रकृति' का 'तटस्थ चित्रण' किया है। सुमित्रानन्दन पन्त ने 'छाया' पर लिखा है तो भट्ट जी ने 'सूखी पत्ती पर'।^२

किन्तु खड़ीबोली में द्विवेदी जी के अनुशासन के बाहर के कवियों में द्वितीय-प्रवाह के सबसे महत्त्वपूर्ण कवि रामनरेश त्रिपाठी हैं।^३ त्रिपाठी जी की 'मिलन', 'पथिक' और 'स्वप्न'—इन तीन रचनाओं में स्वदेश, प्रकृति और प्रेम का बड़ा ही भव्य चित्रण मिलता है। त्रिपाठी जी ने देश की दीर्घ यात्रा के पश्चात् प्रकृति प्रेमी और देश पर वसिदान हो जाने वाले नायक-नायिकाओं का सृजन किया है। देश प्रेम और वैयक्तिक प्रेम में द्वन्द्व उपस्थित कर अन्त में देश प्रेम की विजय दिखाकर नवयुवकों को प्रोत्साहित किया गया है। इस द्वन्द्व की स्थिति में कोमल भावनाओं का वर्णन बड़ा ही मर्मस्पर्शी हुआ है।^४ पथिक में प्रकृति प्रेम के सम्मुख प्रेमी प्रेमिका के प्रेम की भी उपेक्षा करता है। पन्त जी की "बाले तेरे बाल जाल में कैसे उलझा लूँ लोचन" का स्मरण हो आता है।^५

१ अथ तो आँखें लोलो प्यारे ।

पूर्व दिशा अब तरुण हुई है, प्रकृति देवि पट बदल रही है ।
यम ने तम की बाँह गही है, छिपकर भागे तारे ।

२ पड़ी भूमि पर ठोकर खाती, धीला तेरा रंग हुआ है ।
सब रस क्षण समय में लूटा, धूरधूर सारा भङ्ग हुआ है ।

३ जन्म—१८८६ ई०

४ शक्ति नहीं जो नाप तुम्हारा सुन भी सकूँ प्रमाण ।
रहते प्राण न जाने कूँची, मेरे जीवन-प्राण ।
सुन प्रणयी के इन्दु वदन में, मुहुल कौमुदी हास ।
विकसित हुआ मुकाया उसने, शशि 'को शशि के पास ।

—“मिलन”

५ (अ) यदि तुम मुझे प्यार करती हो, कोमल करुण हृदय से ।
करो न मुझको देवि दयामयि, बचित प्रकृति-प्रणय से ।

—“पथिक” से

(ब) प्रकृति का एक सुन्दर चित्र द्रष्टव्य है—

प्रतिक्षण नूतन वेश बनाकर रंग विरग निराला ।
रवि के सम्मुख फिरक रही है नभ में धारिदमाला ।
नीचे गीत समुद्र मनोहर ऊपर नील गगन है ।
घन पर बैठ बीच में बिबरुं, यही धारता मन है ।

‘निलन’ १९१७ ई० की रचना है और ‘अधिक’ १९२० की अतः यह सम्भव है कि छायावादी प्रवृत्तियाँ का इन रचनाओं पर प्रभाव पड़ा हो किन्तु इन कान्या में छायावादी शैली का बहुत कम प्रयोग होने से यही अधिक सम्भव लगता है कि त्रिपाठी जी का माग अपना स्वतन्त्र माग था और इसलिए उन्हें ‘श्रीधर पाठक’ की परम्परा का कवि मानना ही ठीक है। शुक्लजी ने त्रिपाठी जी के ‘स्वच्छन्दतावाद’ की भूरि भूरि प्रशंसा की है। द्वितीय प्रवाह में अपना स्वच्छन्द माग बनाने वाले कवियों में त्रिपाठी जी का स्थान महत्वपूर्ण है। इनका माग न शास्त्रीय था और न छायावादी और न द्विवेदी जी से ही वह अधिक प्रभावित था।

द्विवेदी जी से प्रभावित कवि—एकान्तवासी योगी से खड़ी बोली की सफलता में सन्देह नहीं रहा, यह हम निख चुके हैं। पाठक जी ने एकान्तवासी योगी को ‘सावनी’ छन्द में लिखा था। उनका न सावनी की ध्वनि प्रचलित थी। इसके साथ-साथ एकान्तवासी योगी को मयूर प्रभाकरा भी जन हृदय के निकट ही थी। शास्त्रीय परम्परा से भिन्न पद्धति का कान्य होने के कारण शुक्ल जी ने इन ‘सच्चे स्वच्छन्दतावाद’ का कान्य माना है। क्योंकि इनमें प्रेम का ‘राधा-रूप’ वाला अशौचिक और भक्तिभासी रूप भी नहीं था, शुद्ध लौकिक प्रेम का मनोरमता का चित्रण था। शुक्ल जी ने इस ‘शुद्ध और सच्ची’ और स्वाभाविक भावना के सम्यक विकास के अभाव पर खद प्रकट किया है और द्विवेदी जी के विषय में लिखा है—

“बात यह है कि उन्नी सत्रस विछन सम्पूर्ण कान्य के संस्कार के साथ ५० महावीर प्रसाद द्विवेदी हिन्दी साहित्य क्षेत्र में आए तिनका प्रभाव गद्य साहित्य और पद्य साहित्य दोनों पर बढ़ने ही व्याप्त पड़ा। हिन्दी में परम्परा से व्यवहृत छन्दा के स्थान पर संस्कृत के वृत्ता का चलन हुआ। जिसके कारण संस्कृत पदावली का समावेश होने लगा। भक्तिकाल और रीतिकाल की परम्परा के स्थान पर निछने सृजन साहित्य की पद्धति की ओर लोग का ध्यान रेंटा। द्विवेदी जी संरचना पत्रिका द्वारा बराबर कविता में बोलचाल की सीधी सादी भाषा का आग्रह करते रहे जिससे इतिवृत्तान्तक (Matter of Fact) पद्य का खड़ी बोली में ढर लगेन लगा।”

इसका मतलब यह हुआ कि कान्य कला की दृष्टि में द्विवेदी जी का

बीच में कूद पड़ना हानिकर रहा। क्योंकि इतिवृत्तात्मक काव्य का ढेर हिंदी काव्य के लिए एक बोझ बन कर आया।

डा० रामप्रसाद त्रिपाठी का भी कथन है कि द्विवेदी युग में काव्य का ह्रास हुआ। द्विवेदी जी प्रचारक काव्य के प्रोत्साहक थे। उन्होंने नन्दलाल बोस के चित्रों के आधार पर भी कवियों को लिखने की प्रेरणा दी अतः चित्रों के पद्यात्मक विवरण इस युग में बहुत मिलते हैं। उपदेशों और घोषणाओं से छड़ी बोली का काव्य अपनी मनोरमता और रस खो बैठा। उपदेशवाद का परिणाम यह हुआ कि मधिसौशरण युक्त जैसे कवियों ने उपदेशों को ही काव्य समझ लिया।^१

डा० त्रिपाठी का ख्याल है कि द्विवेदी युग में भी अजभापा में इस उपदेशवाद की मात्रा बहुत कम मिलती है अतः द्विवेदी युग में अजभापा काव्य ही प्रभावित करता है।

उक्त विद्वानों के कथन में सत्य अवश्य है। यह सही है कि द्विवेदी जी से प्रभावित कवियों में उपदेशवाद और जड़ता की सीमा तक पहुँचा हुआ नैतिकतावाद मिलता है। परन्तु यह हमारे वश की बात नहीं थी। द्विवेदी जी का आगमन ऐतिहासिक है। हम चाहते तो भी उसे रोक नहीं सकते थे। अतः उनके आगमन को ऐतिहासिक तथ्य समझ कर यह देखना चाहिए कि द्विवेदी जी के उपदेशवाद और जड़ता की सीमा तक पहुँचे हुए नैतिकतावाद का क्या कारण था और उन कारणों के सदृश में उनके उपदेशवाद और नैतिकतावाद का क्या महत्व है ?

द्विवेदी जी में सरस्वती सम्पादन १९०३ ई० में सँभाला यद्यपि तीन वर्ष पूर्व ही सरस्वती निवृत्त चुकी थी। १९०३ ई० के पूर्व छड़ी बोली में एकान्तवासी योगी प्रवाशिन और प्रमिद्ध हो चुका था। या १८७६ ई० में ही बाबू 'जन्मीप्रसाद' ने गोल्डस्मिथ के 'हरमिट' का अनुवाद छड़ी बोली में किया था किन्तु जगता है कि वह उतना प्रभाव नहीं डाल सका था। यह दुःख का विषय अवश्य है कि 'एकान्तवासी योगी' की सरल 'नोक्छनिया' बात छद्म में सरल प्रभाव प्रकृति आदि से सम्बन्धित काव्य का विकास नहीं हो गया किन्तु यह स्मरणीय है कि द्विवेदी जी ने अतनी दृढ़ता के साथ रीतिरिवाजों की प्रवृत्तियों का विरोध किया था उतना अन्य किसी लेखक ने

नहीं किया। कठोर नैतिकता के द्वारा ही रीतिकाल के विरोध में वह सफल हो सके थे। भारतन्दुयुगीन काव्य में गुणात्मक अन्तर उपस्थित होने पर भी रीतिकालीन काव्य का ही प्रभाव रहा। भिन्न काव्य प्रणाली का रूप स्थिर नहीं हो पाया। भारतेन्दु के बाद के कवि ब्रजभाषा में भी लिखते रहे और वही परम्परा अपनाए रहे, यह भी हम देख चुके हैं अतः दृढ़ता के साथ, एक ही आघात में रीतिकाल से सम्बन्ध तोड़ने की आवश्यकता का अनुभव द्विवेदी जी को हुआ था। मैं समनता हूँ, ऐतिहासिक दृष्टि से यह कार्य आवश्यक था। यदि इसे द्विवेदी जी न करते तो इतिहास किसी अन्य व्यक्ति से यह काम अवश्य कराता।

२० वीं शताब्दी हमारे देश में देशी विदेशी पूँजीवादी व्यवस्था के आगमन की शताब्दी है। इस शताब्दी के प्रारम्भ तक भारतीय अँगरेजों की साम्राज्यवादी नीति से भली भाँति परिचित हो चुके थे। इस राजनैतिक जागृति की पृष्ठभूमि ब्रिटिश इण्डियन एसोसियेशन (१८५१ ई०) ईस्ट इण्डिया एसोसियेशन (१८७६ ई०) मद्रास महाजन सभा (१८८१ ई०) बाम्बे प्रेसीडेंसी एसोसियेशन (१८८५ ई०) तथा राष्ट्रीय कांग्रेस (१८८५ ई०) की स्थापनाओं से स्पष्ट होती है। यह भी स्मरणीय है कि कपास पर पातायात-कर १८७७ ई० में उठा लिया गया था। राय देवीप्रसाद पून ने स्पष्ट लिखा था कि विदेशी कपड़े की देश में भरमार हो रही है और देशी वस्त्र-व्यवसाय चौपट हो गया है। विदेशी पूँजीवाद का प्रभाव देश महसूस करने लगा था। १८९७ ई० में महात्मा तिलक को जेल में बन्द कर दिया गया था।

१८९९ ई० में म्वेज नहर के खुल जाने के बाद इस देश के कच्चे माल से इंग्लैण्ड का पूँजीवाद फलने फूलने लगा था। देश के आर्थिक विकास न होने और बेरोज़गारी के भी निर्भर होते जाने से देश की दुर्दशा घरेलू सीमा पर पहुँच रही थी। १८६८-६९ ई० के अकाल में २० लाख व्यक्ति ठहप-तठप कर मर गए थे। १८७७ ई० में दक्षिण में पुनः अकाल पड़ा था। १८९४-१९०० के वर्षों में उत्तर भारत में पुनः अकाल पड़ा अतः द्विवेदी जी के समय देश की चेतना रीतिकालीन काव्य के अनुकूल नहीं थी, यह उन्होंने स्पष्ट अनुभव किया होगा। यह भी स्मरणीय है कि १९०५ ई० और १९०९ ई० में देश में भीषण राजनैतिक उत्तेजना उत्पन्न हो चुकी थी।

राजनैतिक जाग्रति के अतिरिक्त विदेशी साम्राज्यवाद का धार्मिक मोर्चा प्रबल होता जा रहा था। १८१३ ई० में ही भारत में ईसाई धर्म प्रचार की

आना मिल चुकी थी। १८०२ ई० में ही हिन्दी में यू टेस्टामेंट का अनुवाद हो चुका था। १८०६ तथा १८२६ ई० के मध्य हिन्दी की मुख्य मुख्य उप भाषाओं में ईसाई मत के ग्रन्थ प्रकाशित हो चुके थे। १८५० में वाइल का अनुवाद भी प्रस्तुत हो गया और हिन्दी प्रदेश में ईसाई मत का प्रचार विधि पूर्वक होने लगा।

१८५८ ई० में इस खतरे से बचने के लिए ब्राह्म समाज की स्थापना हुई (१८५८ ई०)। हिन्दी प्रदेश में आय समाज की स्थापना १८७५ ई० में हुई। यियोसोफीक सोसाइटी (१८७६ ई०) रामकृष्णमिशन हिन्दू धर्म महामण्डल आदि संस्थाओं की भी स्थापना हुई। दयानन्द सरस्वती के आदेश पर (१८२४-१८८३ ई०) १९वीं शताब्दी के अन्त तक आय समाज गुरुकुल^१ गोरक्षिणी सभाओं तथा डो० ए० धी० कालेजों का साठा बँध गया। अंगरेजी शिक्षा जो साम्राज्यवाद के रक्षण के लिए कमचारी और दलाल पैदा करने के लिए १८३५ ई० में शुरू की गई थी आय समाज के शिक्षण के सघर्ष में आई। १८५७ ई० में कनकत्ता बम्बई और मद्रास के विश्वविद्यालयों की स्थापना हुई। इन विश्वविद्यालयों से निकले हुए छात्र एक ओर थे तो दूसरी ओर आय समाज से प्रभावित युवक थे।

इस सन्दर्भ में हिन्दी प्रचार और रीतिरिवाज का विरोध साम्राज्यवाद का विरोध और सामाजिक नव जागरण के प्रतीक रूप में हमारे सम्मुख प्रस्तुत होता है। सन १८८१ ई० में हिन्दी के लिए व्यापक अल्पालन हुआ। १८८२ ई० में हटर नमीशन के सम्मुख हिन्दी के लिए स्मृतिपत्र भेज गए। १८८३ ई० में काशी नागरी प्रचारिणी सभा की स्थापना हुई। १९०० ई० में अर्थात् सरस्वती के शुभारम्भ के वर्ष में ही एटानी मैकडानन की कृपा हिन्दी से अवलता के लिए दवनागरी लिपि में स्वीकार कर ली गई।

हिन्दी प्रदेश में शिक्षित वर्ग पर रामकृष्णमिशन यियोसोफी और उनसे भी अधिक आय समाज का प्रभाव था। विद्वत्प्रभ के विरुद्ध स्वधर्म-अष्टता प्राप्त करने के लिए भारतीय युवकों ने अनीन को टटाला पुनर्व्याख्या की। अतीत से बचाने के लिए महान् प्रयत्न की गयी गाथा आई गई। मध्यकालीन राजपूनी शीघ्र भी नाव्य का विषय बनाया गया। मैथिलीकरण गुप्त का प्रथम बाल्य—रंग में भग (१९०६ ई०) है जिसमें राजपूनी शीघ्र का फडकता

१ हरिद्वार का गुरुकुल काँग्रेसी विद्यालय १९०२ ई० में स्थापित हुआ।

हुआ था है। गुप्त जी का दूसरा काव्य 'जयद्रथ यय' (१६१० ई०) है जिसमें 'जयद्रथ यय' के माध्यम से जंगरेजों के अन्तिम पतन की ओर संकेत है। कहना न होगा कि उक्त स्थिति में अत्यधिक जागरूक बनि रीतिरिवाजों के धारा में अन्तर्गहन करते रहने की पर्याप्त नहीं समझ सकता था।

इसने अन्तर्गत आय समाज के प्रचार के कारण विधवा विवाह का विवाहनिषेध विषय रचनाओं की धूम मचने लगी थी। १६०६ ई० के लगभग सम्पूर्ण उत्तरी भारत में आय समाज द्वारा विधवाभ्रमों की स्थापना हो चुकी थी। मुनिबालन्दन पंत के 'देवि, माँ, सहचरि प्राण' तब नारी के गौरव को बढ़ाने के लिए द्विवेदीयुगीन सोपान को पभी पार करना था। अतः इस युग में समाज के अग्रभाग की जागृति के लिए अनेक रचनाओं की सृष्टि हुई। द्विवेदी जी यदि दत्त और ध्यान न देने तो बोरें और देता बनो कि ऐतिहासिक प्रवाह का दबाव सभी महसूस कर रहे थे। १६वीं शताब्दी के अन्तिम भाग से देश के प्रत्येक ग्राम में इन नव सुधारों के गीत गाए जाने लगे थे। छापाबारी साक्षरता की नींव के लिए यह सुधारवादी काव्य नींव के रूप में समझा जाना चाहिए, इसने बिना हमारे ऐतिहासिक और साहित्यिक विकास का एक चरण अधूरा ही रहना।

द्विवेदी जी ने दुर्गा के साथ भारतीय चेतना को मध्यकालीन मानवीय सम्बन्धों के स्थान पर नए मानवीय सम्बन्धों की स्थापना के लिए तथा तथीन सुधारों को वास्तव में विषय बनाने के लिए कवियों को प्रेरित किया। मध्यकालीन सामन्ती दृष्टिकोण दो क्षेत्रों में विशेष रूप से देखा जा सकता है—प्रथम स्त्री का अपमानित जीवन और दूसरा—शूद्रों की दुर्दशा। यह स्मरणीय है कि द्विवेदी युग इन दोनों क्षेत्रों में, अत्यधिक सक्रिय रहा है। भारत भारती, 'प्रियप्रयास' आदि के अनुशीलन से स्पष्ट है कि द्विवेदी युग नारी और शूद्रों के प्रति नवीन दृष्टिकोण की मांग करता है। विधवा विवाह, ब्याविवाह निषेध, शूद्र उद्धार, नारी गौरव युद्ध आदि की सफलता देश की स्वतंत्रता और देश के औद्योगीकरण के साथ सम्बद्ध है किन्तु देश में बीसवीं शताब्दी में गाने-शाने विरासित पूँजीवाद के साथ कवियों द्वारा नए मानवीय सम्बन्धों की मांग भी आवश्यक थी अतः रीति कालीन 'पैटर्न' के चलाते रहने का अर्थ था—पुराने मानवीय-सम्बन्धों की नई व्यवस्था में मांग करना और यह गलत था अतः द्विवेदी जी एक ऐतिहासिक प्रक्रिया को, अज्ञान में ही पूरा कर रहे थे।

विधवा की दुर्दशा पर निराशा जी ने भी बलिता लिखी थी और यह बहुत प्रसिद्ध हुई उसमें बहिष्कार कम नहीं है। इसका स्पष्ट अर्थ यह है कि

द्विवेदी जी द्वारा बताए गए विषयों पर भी महान् वाक्य लिखा जा सकता था। अतः द्विवेदी जी से अधिक उस युग के कवि उपदेशवाद और इतिवृत्तात्मकता के लिए अधिक उत्तरदायी हैं। प्रतिभा और आत्मविश्वास के अभाव में ही कवि और रचयिता किसी तानाशाह आलाचक्र का अनुसरण करते हैं।

और वास्तविकता यह है कि द्विवेदी जी कविता के क्षेत्र में सफलता असम्भव मानने लगे थे। अपनी कविता को तुक्कन्दी कहा करते थे और कहते थे कि कविता करना आज लागू नहीं जैसा समझ हम तो एक तरह से दुःसाध्य ही जान पड़ता है। अज्ञान और अविश्वास के कारण कुछ दिन हमने भी तुक्कन्दी का आभ्यास किया था। पर कुछ समझ आते ही हमने अपने को इस काम का अनुपयोगी समझा। अतएव उस मार्ग से जाना ही प्रायः बंद कर दिया।^१

द्विवेदी जी के अनुगीलक डा० उदयभानसिंह का कथन है— द्विवेदी जी की उपयुक्त उक्ति में शानीनोचित कोरी नम्रता ही नहीं सत्यता भी है अष्ट काव्य की प्रदर्शनी में उनकी कविताओं का ऊँचा स्थान नहीं है।

मणिलाल गुप्त ने द्विवेदी जी की कविताओं के संग्रह सुमन की भूमिका में लिखा है कि द्विवेदी जी अपनी कविताओं के प्रकाशन के लिए उतुक नहीं थे। गुप्त जी ने सुमन की रचनाओं के विषय में यह बताया है कि हिन्दी में वाचनाल की भाषा का स्तर उमड़ रहा है और कवितागत भाव में परिवर्तन दिखाई दे रहा है उसका उद्गम और मार्ग निर्देश इन रचनाओं का उपेक्षा नहीं कर सकता। क्या वही एक कारण इनके प्रकाशित किए जाने के लिए पर्याप्त नहीं है।^२

अर्थात् उस समय हिन्दी में ओलचान की भाषा का स्तर उमड़ रहा था और दूसरे कवितागत भावों में परिवर्तन हो रहा था। वह समय उद्गम का समय था अतः सह्या अष्ट काव्य की माँग करना उन कवियों के प्रति अन्याय है जो यही निश्चय नहीं कर पा रहे थे कि खड़ीवाली में लिखें या ब्रजभाषा में या दाना में? प्रमाणों की संख्या भी यह प्रश्न रहा और प्रारम्भिक रचनाओं में प्रगति की उच्चता भी नहीं दिखाई पड़ती अतः यह मानना अधिक उचित होगा कि द्विवेदी युग खड़ी बोली की दृष्टि से नई भाषा

१ महावीर प्रसाद द्विवेदी और उनका युग—डा० उदयभानसिंह।

२ वही अप्पाय—४

कदा द्विवेदी युग के काव्य में इस स्तर तक कवि लोग उठ सके ? स्वयं द्विवेदी जी अपने बनाए हुए स्तर की रक्षा नहीं कर सके। काव्य के क्षय को वह अपने लिए उपयुक्त समझते भी नहीं थे। द्विवेदी जी के अनुवादों को छोड़ कर उनकी मौखिक कृति बाल विधवा विलाप का स्तर देखिए—

उच्छिष्ट रस अरु नीरस अन्न खेहों ।
चाटालिनीव मुख बाहर भूँदि जैहो ।
गालिप्रदान निशिबासर नित्य पैहों ।
हा हन्त ! दुखमय जीवन यों विरहों ।
रह ! तुही अवसि भत्सुत नीन छाई ।
स्व-मानु नाय ! जब रजिह यो रिसाई ।

वस्तुतः सस्कृत का दोष उतना नहीं था जितना द्विवेदीजी के मराठी सत्कारों का। यह उच्छिष्ट रस, चाटालिनीव गालिप्रदान की पदावली का प्रयोग उन कवियों ने कभी नहीं किया जो सस्कृत काव्या से परिचित थे। गुप्त जी हरिऔध जी आदि किसी में यह शैली नहीं मिलती। यों यह शैली प्रयोग मात्र थी।

द्विवेदी जी के अपने काव्य में उनकी देवभक्ति^१ भाषाभक्ति जनताभक्ति आदि उच्च भावनाओं का प्रसार हमें प्रभावित करता है यद्यपि उनकी अभिव्यक्ति में कवि को सफलता नहीं मिली।

द्विवेदी जी की महानता वस्तुतः अपने युग की चेतना के उन्नयन में है लक्ष्यनिर्धारण में और नूतन विचारों के प्रसारण में। उन्हें कलात्मक रूप कैसे दिया जाय यह बाय कविता का था। प्रतापनारायण मिश्र की तरह द्विवेदी जी वाचकृष्ण लीला गदम काव्य बलीबद सरगौरवक डिबाना नाहि जम्बुकी 'पाप टेमू की टांग आदि हास्यकाव्या में अधिक सफल हुए हैं। भारतेन्दु युग अपनी पूरी सजीवता के साथ इन रचनाओं में शोभा हुआ दिखाई पड़ता है। 'विहार वाटिका', स्नेहमाना प्रभात वननम् सूर्यग्रहणम् आदि रचनाओं में प्रकृति चित्रण की परम्परा का द्विवेदी जी ने पालन किया है। जो द्विवेदी जी को सौन्दर्य का शत्रु समझते हैं उन्हें यह समझना चाहिए कि प्रकृति चित्रण

१ यही, पृष्ठ ६४।

२ जिसको न निज भौरव तथा निज वेश का अभिमान है। वह नर नहीं है पणु निरा है और मृतक समान है।

शुद्ध सौन्दर्यवादी प्रणाली है जहाँ-जहाँ प्रकृति चित्रण है वहाँ-वहाँ सौन्दर्य चित्रण है यह नियम है।

द्विवेदीजी का उपदेशात्मक काव्य उनकी समग्र रचनाओं की सख्या देखते हुए अधिक नहीं है। विनय विनोद तथा विचार करने योग्य बातों में कवि ने उपदेश दिए हैं यहाँ कोरे पद्य हैं काव्य का सौन्दर्य यहाँ नहीं है—

यौवन बन नव तन निरखि मूढ अबल अनुमानि ।

हठि जग कारागार मुँह परत आपदा आनि ।

द्विवेदी जी ने गीतों की भी सृष्टि की थी और इनमें वह सफरता भी मिली है^१ किंतु प्रतापनारायण मिश्र की तरह उन्हें आल्हा में काफी सफलता मिली है।^२ डा० उन्वयभानुसिंह का कथन है कि द्विवेदी युग में कवियों का ध्यान वर्तमान पर अधिक था। वर्तमान के जितने अधिक विनय द्विवेदीयुग में मिलते हैं भारत-दु में नहीं मिलते अतः द्विवेदीयुग एक पय आगे था।

भारते-दुयुग में यथाय वाद की जो नींव पड़ चुकी थी द्विवेदीयुग में विधवा विवाह देश की दुस्म्या आदि पर लिखी हुई कविताओं में वह परम्परा आगे बढ़ती हुई दिखाई पड़ती है। सबसे बड़ी बात यह थी कि कवि भारत-दु की ही तरह अपने समाज को बदलने के लिए ही काव्य की सृष्टि करता है उसे इस काम में प्रभाव की दृष्टि से अदभुत सफलता मिली थी शूक्ति भाषा नहीं थी और छवि भी अभी नहीं थी कवियों से बहुत ऊँची चीज की मांग नहीं थी अतः द्विवेदीयुग की छडीबोली का काव्य जनता में प्रचलित होने लगा। पुरानी धारा के लोग यह महत्व नहीं समझ पाए। उन्होंने भारत भारती के प्रचार की भी उपेक्षा की।

१ इष्ट देव आधार हमारे, तुम्हीं गले के हार हमारे
मुक्ति मुक्ति के द्वार हमारे, ज ज ज देग—जं जं सुगम सुवेश ।

२ होत बनिआई जाई हमरे को अब तुमसे झूठ बताय ।
हम हूँ छिड बरसन ब्याचा है छोटी बड़ी बजारन जाय ।
हिर्पा की बातें हिय रहि गई, अब आग का सुनो हवाल ।
गार्जे छाडि हम सहर सिपायत, लोगन लिखें चुटकुला ह्याल ।

—“महावीर प्रसाद द्विवेदी”, पृ० १०६

रग मे भग जयद्रथ वध पद्य प्रबन्ध (१९१२ ई०) भारतभारती (१९१२ ई०) शकुन्तला (१९१४ ई०) वंतालिक (१९१६ ई०) व किसान मैथिलीशरण गुप्त के ये काव्य द्विवेदीयुग मे प्रकाशित हुए । चूकि गुप्त जी को द्विवेदीजी का मानसपुत्र माना जाता है अत यहाँ देखना चाहिए कि इन काव्यों का क्या महत्त्व है ।

प्रथम दो काव्य उपदेशात्मक नहीं हैं और न संस्कृत के छन्दो मे लिखे गए हैं । पद्यप्रबन्ध मे सब प्रकार के प्रयोग हैं । शकुन्तला अनुवाद है परन्तु सरसता पर्याप्त है । वंतालिक मे नूतन जागरण को और किसान मे किसानों की दुःशा का वजन है । कुत्त मिला कर द्विवेदी जी की प्रेरणा का परम फल गुप्त जी को यह मिला कि उनकी वाणी प्रत्येक भारतीय के कंठ से ध्वनित होने लगी ।^१

यह तो एक स्वीकृत तथ्य है कि गुप्त जी मे उपदेशवाद और इतिवृत्तात्मकता मिलती है परन्तु मुक्तको मे उपदेशवाद जितना खलता है उतना क्या के प्रसंग मे आया हुआ उपयुक्त उपदेश नहीं खलता । दूसरे गुप्त जी के इतिवृत्त उस समय के लिए अति आवश्यक थे यह हम वह चुके हैं । भारतेन्दु जिन प्रकार राज्यभक्ति के मध्य देशभक्ति का प्रचार करते थे उसी प्रकार गुप्त जी अतीत के आत्म्याना मे मार्मिक प्रसंगों और अपनी सफल सवाद शक्ति द्वारा अपने काल की जनता मे प्राणवत्ता भरते थे । जयद्रथ वध जैसी कृतियाँ इतिवृत्तात्मक कह कर टानी नहा जा सकती । रस की जैसी निष्पत्ति गुप्त जी मे मिलती है वह खड़ी बोली की प्रारम्भिक स्थिति मे उपेक्षणीय नहीं है ।

भारतीभारती मे सौन्दर्यबोध खोजने वालों को कवि के मन के सौन्दर्य को देखना चाहिए और यह भी कि खड़ी बोली के प्रचार मे इस एक कृति का महत्त्व बहुत अधिक है । आचार्य शुक्ल ने इतिवृत्तात्मक पद्या के ढर की जो शिकायत की है उसमे ये कृतियाँ हरगिज नहीं आती । आचार्य शुक्ल ने द्विवेदी जी की कविता मे ही इतिवृत्तात्मक पद्या की शिकायत अधिक की है किन्तु हमारे साथ ही शुक्ल जी न द्विवेदी जी की विधि विडम्बना जैसी कृतियों की प्रशंसा भी की है । कुमार सम्भव सार का उद्धान उत्तम कहा है ।

भारतभारता मे बीच-बीच मे मार्मिक तथ्या के समावेश की प्रशंसा शुक्ल जी ने की है । खड़ी बोली की उपयुक्तता इसी पुस्तक से प्रमाणित हुई

यह भी स्वीकार किया गया है। भाषा के परिमार्जन के लिए गुप्तजी की रचनाओं का महत्त्व भी स्वीकार किया गया है। 'भारतभारती' और वंतालिक में पदावली की सरसता और कोमलता का अस्तित्व भी शुक्ल को स्वीकार करना पड़ा।^१

द्विवेदी जी के दूसरे शिष्य रामचरित उपाध्याय थे (जन्म १८७२ ई०)। 'राष्ट्र भारती', देवदूत, देवसभा, देवद्वीपदी, भारत भक्ति, विचित्र विवाह आदि रचनाएँ सरस्वती में प्रकाशित हुई थीं। "रामचरितचिन्तामणि" एक प्रबन्ध काय भी आपने लिखा था। इनके काव्य की 'विदग्धता' की प्रशंसा शुक्ल जी ने भी की है। रामचरित उपाध्याय की तरह ही लोचन प्रसाद पांडेय की कविताएँ सरस्वती में प्रकाशित होती थीं। गुप्तजी की तरह पांडेय जी ने नन्ददास की 'रामपञ्चाङ्गामी' के ढंग पर चितौड़ के भीमसिंह की कथा लिखी और 'भृंगीदुःखमोचन' में कण्ठरस का प्रवाह उत्पन्न किया है।^२

द्विवेदीजी के प्रभाव-क्षेत्र में कार्य करने वाले उक्त तीन कवियों का ही शुक्लजी ने प्रमुख कवि माना है। इनके अतिरिक्त द्विवेदीजी के प्रभाव में कार्य करने वाले अन्य कवि नीरस पद्या का ढेर लगाते रहे। इनसे खड़ी बोली के परिमार्जन में सहायता मिली, साथ ही उच्चकोटि की काव्यकला के विकास की इच्छा नवयुवकों में बलवती होने लगी क्योंकि नीरस उपदेशों और तुक्कन्दिया से सताप नहीं होता था। उधर ब्रजभाषा के रससिद्ध कवि बराबर खड़ी बोली के इस प्रारम्भिक काव्य में कला के अभाव का उपहास कर रहे थे।

द्विवेदी जी से प्रभावित किन्तु द्विवेदी जी की शिष्य परम्परा से बाहर पढ़ने वाले कवियों में सर्वश्रेष्ठ कवि थे—अयोध्यासिंह उपाध्याय। 'हरिऔध' बाबा सुमेरुगह के प्रोत्साहन पर ब्रजभाषा की बड़ी ही सरस कविता लिखते थे किन्तु खड़ी बोली में भी लिखने लगे। खड़ी बोली के काव्य की उपयुक्तता अभी चुनौती का विषय ही थी और एकान्तवासी योगी, रंग में भग्न, जयद्रथ वध, भारतभारती जैसी कतिपय कृतियाँ ही प्रचलित हो पाई थी कि हरिऔध जी ने

१ हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ६१६

२ चढ़ जाते पहारों में जाके कभी, कभी साड़ी के नीचे फिरे बिचरें।
कभी कोमल पत्तियाँ छाया करें, कभी भीठी हरी हरी घास चरें।
सरिता जल में प्रतिबिम्ब लखें निज, झुड़ कहीं जलपान करें।
कहीं मुग्ध हो शतरंज निशंर से, तरपुज में जा तपताप हरें।

प्रियप्रवास नामक विराट महाकाव्य की सृष्टि कर डाली। छंदों की दृष्टि से हरिऔध द्विवेदी जी से प्रभावित थे किंतु काव्य बना की दृष्टि से उनकी भावुकता सबका मौलिक थी। उन्होंने संस्कृत के महाकाव्यों का धैर्यपूर्वक अनुशीलन किया था। हिंदी के मध्यकालीन काव्य से भी वह सुपरिचित थे। वह अपने युग की नवीन विचारधारा से भी परिचित थे। द्विवेदीयुग की सबधृष्ट वृत्ति है—प्रियप्रवास जिसे इतिवृत्तात्मक कहकर उपेक्षित नहीं किया जा सका। कारण यह था कि प्रियप्रवास में कवि ने आख्यान पर कम और वास्तव्य और विप्रलम्भ शृंगार के चित्रण पर अधिक ध्यान दिया। इसके सिवा चरित्रचित्रण की नूतन पद्धति का भी प्रयोग किया। प्राचीन भगवान् कृष्ण को नए सदाशिव में महामानव और महाजननायक के रूप में चित्रित किया। विदेशियों द्वारा आक्षेप के विषय 'राधा-कृष्ण सीला को पवित्र अनुराग और दीधिरिह द्वारा शुद्ध किया। राधा के अनुपम त्याग और परहितैषिणा से सभी प्रभावित हुए। इसके सिवा प्रकृति चित्रण के अतगत नूतन सौन्दर्यबोध हम सबप्रथम अत्यधिक विस्तार के साथ प्रियप्रवास में ही दिखाई पड़ता है।

प्रियप्रवास द्विवेदीयुग की सीमाशा को लाडता हुआ छायावाद के लिए उपयुक्त भूमिका प्रस्तुत करता हुआ प्रतीत होता है। आगे छायावाद में जिस ब्रह्मवाद की जनक प्रकृति में देखने का चाव बढ़ा वह प्रकृति भी प्रियप्रवास में दिखाई पड़ती है। भारतभारती में जो हिंदू जागरण दिखाई पड़ता है उससे कहीं अधिक व्यापक दृष्टिकोण प्रियप्रवास में मिलता है—हिंदूवाद का स्थान पर विश्वमानवतावाद की प्रतिध्वनि प्रियप्रवास में ही सुनाई पड़ी आगे छायावाद में इस भावना का द्रुततर विकास हुआ।

आप समाज और द्विवेदीयुग की स्वच्छन्दता पूर्वक प्रेम के वर्णन को अनुचित समझने की प्रवृत्ति ने जहाँ रीतिकाल को समाप्त किया वहाँ काव्य को शुष्क भी बनाया। द्विवेदी जी यह समझते थे कि प्रेम के विस्तृत वर्णन में रीतिकाल का पुनः अभ्युदय होगा और उसे जागृति की आर उमूख राष्ट्र की हानि होगी। यह नहीं सोचा जा सका कि प्रेम के चित्रण के भिन्न तरीके हैं और प्रेम का वर्णन इस प्रकार भी हो सकता है जिसमें मानवीय जीवन के सारे मौल्य का चित्रण होने पर भी मनुष्य नारी जाति के गौरव की रक्षा की आर उमूख है। यह सम्भव है कि 'प्रियप्रवास' में हरिऔध ने दूरी दूर से मयाग का वर्णन नहीं किया किंतु जहाँ तक शारीरिक सौन्दर्य और उच्च मानसिक प्रेम के वर्णन का सम्बन्ध है प्रियप्रवास में कवि ने पर्याप्त मार्मिक छवियाँ का अंकन किया है। फिर भी उस युग के नैतिक

वर्धन से राधा का आयसमाजी स्वयं सेविका के आदेश पर ढाला गया है जो अस्वाभाविक लगता है। किन्तु नन्द तथा यशोदा के वात्सल्यभावों का चित्रण मूरदास के बाद प्रियप्रवास में ही अधिक सफल हुआ है। प्रियप्रवास का दशम संग द्विवेदी युग की अष्ट कृति है। यह दुःख का विषय है कि छायावाद में रसा का यह वैविध्य प्रचलित नही रह सका।

यह सही है कि छन्दा के आधार से प्रियप्रवास की भाषा कही दुर्लभ कही ब्रजभाषामिश्रित और कही अटपटी हो गई है। किन्तु एक सुकवि की तरह हरिऔध ने सस्कृत के सम्य छन्दों का प्रयोग कम किया है। छन्दों में उनकी भाषा प्रवाहमय है विशेषकर द्रुतविनम्वित छन्द में। इसके सिवा विप्रलम्भ के चित्रण में उनके मन्दाग्रान्ता की भाषा भी स्वच्छ और प्रवाहमय है। अपनी विस्तारवादी शैली के कारण हरिऔध हमारी कल्पना को अधिक नहीं पकभोरते किन्तु प्रियप्रवास के पठन में आज भी सुखद आनन्द आता है। उसके छन्दा का संगीत शब्दा में व्यक्त निश्चल हार्दिक भावनाओं को हमारे हृदय में प्रविष्ट करने के लिए बाण का काम करता है। आज भी प्रियप्रवास को पढ़कर पाठक प्रभावित न हो यह असम्भव है। बल्कि वास्तविकता तो यह है कि दुर्लभ काव्या के बाद प्रियप्रवास का पाठ और भी अधिक सुखद लगता है। कवि की सम्य और सच्ची भावनाओं को देखकर पाठक मुग्ध हो जाता है बीच-बीच में प्रकृति का आकषण अपनी ओर खींचता है।

प्रियप्रवास खड़ी बोली की प्रथम महान् उपलब्धि थी।

रसकनस की भूमिका को पढ़ कर यह स्पष्ट हो जाता है कि हरिऔध जी द्विवेदी जी से एक सामान्य तक ही प्रभावित थे। वह स्वयं अपना माग बनाने वाले कवि थे। 'वैदेही वनवास' जो नए युग की कृति है में भी हरिऔध जी ने सस्कृत वृत्तों का प्रयोग किया है किन्तु भाषा सरल रखी है किन्तु वैदेही वनवास में 'मनोवेग' कम खोदता हुआ दिखाई पड़ता है। हृदय की जो ऊष्मा विभिन्न पात्रों की मानसिक स्थितियों की जो पकड़ प्रियप्रवास में दिखाई पड़ती है वह वैदेही वनवास में नहीं मिलती। अतः हरिऔध को केवल सफल भाषा प्रयोक्ता के ही रूप में देखना अपनी अज्ञता प्रकट करना है। हरिऔध खड़ी बोली के प्रथम रससिद्ध कवि थे। गुप्त जी का चमत्कार छायावाद युग में लिखी हुई कृतियों में प्रकट हुआ है और जहाँ तक रस निष्पात्त का प्रश्न है 'साकेत प्रियप्रवास से अधिक प्रभावित नहीं करता।

भाषा के प्रयोगों की दृष्टि से भी हरिऔध की मौलिकता प्रशंसनीय है। शुक्ल जी ने भी स्वीकार किया है कि “उपाध्याय जी का सस्कृत का पद-विन्यास अनेक उपसर्गों से लदा तथा मज्जु, मज्जुल, पेशल आदि से बीच-बीच में जटिल अर्थानु चला हुआ होता है। द्विवेदी जी और उनके अनुयायी कविवर्ग की रचनाओं से उपाध्याय जी की रचना इस बात में साफ अलग दिखाई पड़ती है।”

प्रियप्रवास ने प्रमाणित कर दिया कि खड़ी बोली में ‘कोमलकांत पदावली’ का प्रयोग सफल हो सकता है। उसमें केवल उपदेश और धोषणा ही नहीं है। अपितु ‘मधुर’ भावनाओं की अभिव्यक्ति व्रजभाषा की ही तरह हो सकती है। उन्होंने यह भी सिद्ध कर दिया कि सस्कृत की कोमल और प्रचलित पदावली की सहायता के बिना केवल लावनीवादी परम्परा से काम नहीं चल सकता। गूढ़ और सूक्ष्म भावनाओं के लिए सशक्त पदावली के लिए सस्कृत का आश्रय लेना अनिच्छक नहीं है।

भारतेन्दु-काव्य की ही तरह प्रियप्रवास मनोवेगात्मक काव्य है। उसकी शैली वर्णनात्मक है किन्तु “विरह वेदना से क्षुब्ध बचनावली में प्रेम की अनेक अतर्दशाओं की व्यञ्जना” में वह पूर्णतः सफल हुई है। कवि की कल्पना का वैभव प्रकृति के सरल और सश्लिष्ट—दोनों प्रकार के चित्रणों में पाया जाता है। प्रकृति के तटस्थ, अलंकृत, भावारोहात्मक और कहीं-कहीं मानवी-करणात्मक चित्रण द्वारा हरिऔध ने खड़ी बोली में एक नए सौन्दर्य की निधि का द्वार खोल दिया है। लोग उनके ‘वस्तुपरिचयनात्मक’ चित्रण की आलोचना करते हैं किन्तु यह नहीं देखते कि कौन सी ऐसी प्रकृति-चित्रण-पद्धति है जिसका प्रयोग प्रियप्रवास में नहीं मिलता? मानवीकरण का प्रारम्भिक रूप भी प्रियप्रवास में मिलता है। ‘प्रियप्रवास’ अपने अतीत और अपने युग की सम्पूर्ण सौन्दर्य और भावप्रणालियों का प्रयोग करता है और प्रत्येक प्रणाली में सफलता प्राप्त करता है। स्वाधिरस की दृष्टि से जब द्विवेदीयुग के अन्य कवियों की रचनाएँ आज केवल ऐतिहासिक महत्त्व रखती हैं, तब ‘प्रियप्रवास’ की भाविकता आज भी सुरक्षित है।^१ जो यह समझते हैं कि हिन्दी-काव्य आन्दोलनों का काव्य है, उन्हें ‘प्रियप्रवास’ का स्वस्थ मानसिक स्थिति में अनुशीलन करना चाहिए।

१. ‘प्रियप्रवास’ के विस्तृत विश्लेषण और भूमिकाएँ के लिए इच्छित—
“महाकवि हरिऔध और प्रियप्रवास।” —विश्वम्भरनाथ उपाध्याय

हरिऔध जी विभिन्न प्रयोगों के कवि थे। एक मौलाना के यह कह देने पर कि हिन्दी में सरल मुहावरयुक्त चलती भाषा में कविता नहीं है, अपने 'चौपदों' का डेर लगा दिया। कई वर्षों के बाद गुन 'वैदेही वनवास' लिखा। 'चौपदों' की परम्परा हिन्दी में नहीं चल सकी और एक बात स्पष्ट हो गई कि जान बूझ कर बहावतों और मुहावरों को भर कर काव्य के गौरव की रक्षा नहीं की जा सकती, विशेषकर उच्च कोटि के चिन्तन और गूढ़ मानसिक स्थितियों के वर्णन के लिए सर्वथा चलती हुई भाषा का प्रयोग कवियों ने नहीं किया, कामायनी से यह तथ्य प्रमाणित होता है। किन्तु यह भी स्मरणीय है कि जिस प्रकार उर्दू में सरल और मुहावरयुक्त भाषा में बड़ी से बड़ी और गूढ़ से गूढ़ बात कही जा सकती है, वह बात छोटी बोली में नहीं आ सकी और जब आती है, तब जब हिन्दी उर्दू ये दोनों शैलियाँ अलग-अलग न रह कर एक होती हुई दिखाई पड़ती हैं जिनमें वे अपना-अपना सौन्दर्य खो बैठती है। इधर जो 'स्वाइयाँ' लिखी जा रही हैं, उनमें उर्दू की स्वाइयों का आनन्द नहीं आता। शायद यह प्रवृत्ति ही हिन्दी काव्य के लिए उपयुक्त नहीं है।

'हरिऔध' ने स्फुटकाव्य के रूप में उपदेश भी बहुत किया है। किन्तु अपेक्षाकृत उसमें दूसरों से काव्य का अंश अधिक है। सबसे अधिक उपदेश देने वालों में नाथुराम शंकर शर्मा का नाम उल्लेखनीय है। द्विवेदी जी ने जिस व्यावहारिक भाषा में लिखने को कहा था, उसका प्रयोग 'शंकर सर्वस्व' की रचनाओं में बहुत अधिक मात्रा में मिलता है। शंकर जी भारतेन्दुयुग की समस्या पूर्ति परम्परा के एक दिग्गज कवि थे किन्तु साथ ही उनकी समस्यापूर्ति में काव्य का विषय बदल गया था। आर्य समाज से बुरी तरह प्रभावित होने होने के कारण उनकी समस्यापूर्तियों पर उपदेशवाद की मात्रा बहुत अधिक मिलती है। किन्तु 'शंकर' जी सुकवि थे अतः जब वह 'सरस' लिखते थे तो उसमें भी सफलता प्राप्त करते थे यद्यपि उसमें कोई नए प्रयोगों की ओर उनकी रुचि नहीं थी। 'सरस्वती' में "काव्य शुष्कता" की शिकायत जार्ज ग्रियर्सन महोदय ने भी की थी तब द्विवेदी जी ने 'शंकर' जी को लिखा था—

'देखिए खदी बोली की कविताओं के सम्बन्ध में एक विदेशी विद्वान क्या कहता है, अब 'सरस्वती' की 'लाज आपके हाथ में है' ('शंकरसर्वस्व')

उक्त उद्धरण से पता चलता है कि द्विवेदी जी 'शंकर' जी को कितना मानते थे। यही नहीं, शंकर जी ने अपनी कतिपय रचनाओं से भी ग्रियर्सन को हिन्दी कविता के विषय में अपनी राय बदलने के लिए विवश कर दिया

या । इन रचनाओं में “हमारा अध पतन”, सम्मुखोद्गार, वसन्त सेना, केरल की तारा, अविद्यानन्द का व्याख्यान, पञ्चपुकार आदि रचनाओं का उल्लेख किया गया है । यह स्मरणीय है कि वसन्त सेना और “केरल की तारा” १९०६ ई० में प्रकाशित हुई थी और दोनों रविवर्मा ने चित्रों के आधार पर लिखी गई थी । द्विवेदी जी के नीरस और भद्दे काव्य के झालोचकों में श्यामसुन्दरदास, रत्नाकर और सुधाकर द्विवेदी आदि थे । उन्हें “कड़ा जवाब” देते हुए ‘शकर’ जी ने खड़ी बोली में, कविता में वसन्त सेना का वर्णन किया है । ये कविता बड़े ही प्रचलित हुए । शुक्ल जी ने ‘शकर’ जी के काव्य की ‘उद्दण्डता’ की शिकायत की है और वह शकर जी में है किन्तु उस काल को ध्यान में रखने पर यह स्पष्ट है कि जनता में खड़ीबोली के प्रचार में ‘शकर’ के कविता और भजनों आदि का बहुत बड़ा हाथ था । शकर ब्रजभाषा की कला का प्रयोग खड़ी बोली में बड़ी सफलता के साथ करते थे ।^२

‘केरल की तारा’ में कवि शकर ने वर्णनात्मक छन्द अपनाया है और ‘केरल की तारा’ के ‘नखशिख’ का खड़ी बोली में विवरण दिया है । बीच-बीच

१. ‘गुरण’ ‘सुधाकर’ के जंक में कलक भसे
 सारी जल कोष ‘रतनाकर’ में पाया है ।
 ‘भानु’ भगवान काले घाबो से घबोले रहें—
 स्वामी ‘श्यामसुन्दर’ के सग योगभाया है ।
 सुन्दरी वसन्तसेना आई का विदुष्ट भन ।
 पासक महीपति ने सारे का सताया है ।
 शकर की रचना में ठीक इसी भाँति हाथ—
 भद्रपन दूषण बनारसी समाया है ।
२. उन्नत उरोज यदि युगल उमेश हैं तो,
 काम ने भी देखो दो कमानें ताक तानी हैं ।
 शकर कि भारती के भावने भवन पर—
 मोह महाराज की पताका पहरानी है ।
 किरा सट नागिनो की सौवली सपेलिनो ने,
 आये विधु बिम्ब पं विसास विधि ठानी है ।
 काटती है कर्मियों को काटती रहेंगी सदा—
 मृदुटी बहारियों का बँसा बड़ा पानी है ।

में आकर्षक उपमान भी आगए हैं। प्रियसैन ने इन रचनाओं की प्रशंसा की थी—

फूल अम्बर के न कानों को वताकर चुप रहा।

रूप सागर के सबीले सीप हैं यो भी कहा।

गोल गुदकारे कपोला को कठी उपमा न दी।

पुष्प पाटल से समस्त सौन्दर्य सुपमा चूम ली।

शकर जी भारतेन्दु की ही तरह कही व्यंग्य काव्य को जन्म देते हैं^१ तो कही समस्यापूर्तिवा म मग्न दिखाई पड़ते हैं। किन्तु समस्त शकर जी की कविता का प्राण शिक्षा देना है। अभिधा शक्ति का पूरा धमत्कार इनके कान्य में मिलता है। मोघी और खरी खरी सुनाने की सतों की प्रवृत्ति शकर जी की विशेषता है। शकर जी के 'क्रन्दन' में भी रुदन का अप्रत्यक्ष रूप नहीं मिलता। उद्गारा का सीधा विवरण देना ही उनकी विशेषता है। इनमें 'कला' नहीं, कवि की 'सात्विक चित्र दशा' हमें अधिक प्रभावित करती है। 'गोखले' की भृश पर लिखी गई कविता पढ़िए, कवि की देशभक्ति स्वतः स्पष्ट हो जाती है।

'शकर' की जाति और देश के उत्थान की अधिक चिन्ता थी, नवीन सौन्दर्य-मृष्टि की ओर उन्होंने कम ध्यान दिया है "पावस प्रसाद" कविता में कवि बार-बार पावस सौन्दर्य को छोड़कर उपदेश की ओर मुड़ जाते हैं— 'जागरण' ही इन कवियों का ध्येय था, यदि काव्य को अपना स्वरूप भी खोना पड़े तो इन्हें अग्रिज चिन्ता नहीं थी।^२ अतः काव्य इनके लिए साधन था,

१ (अ) सबके पिण्ड देते भाले, मने भी हो उल्लू पाले।

घने राजहंसों के साते, देखो इनके दग निराले।

मामामय मराल के मोती, चुपे काँच के झूठे मोती।

जब ये आँख न्याय की फोड़ें, पानी पियें, दूध को छोड़ें—

—“अनोखे उल्लू” से

(ब) इस प्रकार की रचनाओं में टेसूराम, दिवाली नहीं दिवाला है, घघेर खाता, सलोनो को आत्हा, तागद दिन्ना नागर बेस, अविद्यानन्द का व्याख्यान, वायसविषय उत्सेखनीय हैं।

२ अब गिजाइयाँ देख पौष इनकी बढ़ती है।

पकड़ एक दो एक बना वाहन चढ़ती है।

मारोहण इस भाँति कई दब का जब दीसा।

तब तो चढ़ना अश्व आदि पर हमने सीसा।

ऐसा प्रतीत होता है। इस दृष्टिकोण के अपनाने से इनकी रचनाएँ सामान्य जनता में अधिक प्रचलित हुई। रकरोदन से पता चलता है कि कवि का मन देश का दारिद्र्य देख देख कर कितना दुखी रहता था^१ किंतु पढ़ति यहाँ भी टायरेक्ट है। सन १९०६ ई० के आसपास से प्रभावित काव्य के आलोचक के विषय में भी शंकर जी ने लिखा है और कवि के द्वारा निश्चित मापदण्डों का यदि प्रयोग किया जाय तो शंकर का काव्य अपने समय में एक उपलब्धि मानी जाएगी—

अब तो मुख परकीया से सवर मोड़ो ।
इनके शठ धूँट सेवका के सिर तोड़ो ।
सुखमूल स्वकीया का शुभ सग न छोड़ो ।
समयानुसार रसपति का सार निचोड़ो ।
जो यो कविनायक जी को समझाता है ।
वह वीर समालोचक पदवी पाता है ।

शंकर जी के इस वीर समालोचक की उस समय आवश्यकता थी यह स्पष्ट है क्योंकि मध्यकालीन नायिकाभेदी काव्य से हिन्दी नाता तोड़ रही थी। परकीया के स्थान पर स्वकीया के प्रेम और पातिव्रत की प्रशंसा हो रही थी अतः शंकर का उपदेशवाद काव्यकला की दृष्टि से महत्वपूर्ण न होकर भी हिन्दी काव्य के इतिहास के विकास की नई भारतीय साहित्य के विकास में भी अपना महत्वपूर्ण योगदान देता हुआ दिखाई पड़ता है। उस काल की प्रवृत्ति उक्त काव्य में पूर्णतः प्रतिबिम्बित हुई है।

अब कवियों की तरह शंकर जी ने काव्य में राजनीति समाज और साहित्य एवं होकर चलते दिखाई पड़ते हैं। कवि का ध्यान जितना सामाजिक अधःपतन पर है उतना ही राजनतिक जागरण पर भी है साहित्य में वह अपनी सीमाओं के भीतर भी बहने के प्रचलित तरीके ही अपनाता है ताकि उसकी बात सामान्य व्यक्ति समझ ले। पाप पर वह पवतिथा बसते हैं

- १ क्या शंकर प्रतिभूल काल का अंत न होगा ।
- क्या शुभ गति से मेले भृत्य पय्यन्त न होगा ।
- क्या अब दुस्त दरिद्र हमारा दूर न होगा ।
- क्या अनुचित कुँवलों का कपूर न होगा ।

फटकारते हैं, दुःख में सिसक उठते हैं अतीत के गौरव का स्मरण कर 'गर्व' करते हुए दिखाई पड़ते हैं, किसानों और मजदूरों तथा अन्य निम्न वर्गों की दुदशा पर बार-बार आसू बहाने हैं, विदेशियों पर बागबाणों का प्रहार करते हैं और कभी-कभी उमंग में शृंगार के रसरंग में भी मस्त हो जाते हैं किन्तु शृंगार और सौन्दर्य उनका क्षेत्र नहीं है। उनकी अपनी निजी कोई ऐसी मानसिक स्थितियाँ नहीं हैं जो जरा भी अनौघा माँग अपना कर चलती हो। सामान्य व्यक्ति के प्रति सादात्म्य इन कवियों की विशेषता है। विचारक यह भूल जाता है कि हिन्दी प्रदेश में इन कवियों की व्यावहारिक और निश्चित खड़ी बोली की पदावली का प्रचार न होता तो आगे का काव्यमहल वहाँ खड़ा होता। इसके अतिरिक्त द्विवेदी युग भी सुधार' के प्रति मसीह आस्था से आगे के 'सौन्दर्य' का रूप भी असामाजिक नहीं हो सका। द्विवेदी युग का कवि रीतिकाल और आधुनिक युग के बीच खाई खोद चुका था, उसे साँघकर छायावादी कवि उधर जा नहीं सकते थे अतः सौन्दर्य की सृष्टि के लिए नए विषय और नई भाव भंगिमा, नए सम्बन्धों और नए स्पर्शों के लिए प्रयत्न करना पड़ा। सुधारवादी काव्य ने काय और जनमंगल का सम्बन्ध, जरा भौंडेपन के साथ ही सही, दृढ़ अवश्य कर दिया। क्या द्विवेदीयुग का यह ऐतिहासिक कृतित्व उपहासास्पद है?

शङ्कर जी की प्रबल पौरुष से भरी रचनाओं की तरह ही, उनसे अधिक कलापूर्ण रचनाएँ लाला भगवानदीन 'दीन' के वीर-काव्या में मिलती हैं। यह आश्चर्य का विषय है कि आचार्य के काव्य का अवगाहन करने वाले इस अलङ्कृत काव्य के प्रशंसक कवि और आचार्य के हृदय में इतनी सरल अभिव्यक्ति के प्रति अनुराग कैसे बना रहा? ब्रजभाषा के कवियों की शब्द क्रीड़ा की ओर न जाकर 'दीन' जी ने "वीर क्षत्राणी", 'वीर बालक' और 'वीर पचरत्न' नामक काव्या में 'बोलचाल ही की फड़कती भाषा में जोशीली रचना' की है। उर्दू के छन्द को अपनाकर उसमें भूषण की आत्मा का प्रवेश करने में कवि की पर्याप्त सफलता मिली है। दीन जी ने प्राचीन और मध्यकालीन इतिहास से वीरगाथाएँ चुनकर बालक और युवक के सम्मुख कल्पना और प्रेरणा के अभिनव स्रोत खोल दिए थे। मुझे स्मरण है कि सन् ४० के आसपास 'दीन' जी की कविता को छात्र किस प्रकार झूम-झूम कर पढ़ते थे। छायावाद तो जनता के सामान्य स्तरों का भेदन कर नहीं सका, उसने 'मध्यवर्ग' की कल्पना को अधिक प्रभावित किया, विशेषकर शिक्षित वर्ग का किन्तु सर्व साधारण में सौन्दर्य काव्य की पहुँच न होने से शङ्कर और दीन जैसे कवि ही रिक्तता को भर रहे थे। दीन जी का आदर्श था—

वीरो की सुमाताओ का यश जो नहीं गाता ।
 वह व्यथ सुकवि होने का अभिमान दिखाता ।
 जो वीर सुयश गाने में ढील दिखाता ।
 वह देश के वीर-व का है मान घटाता ।
 सब वीर बिया करत हैं सम्मान कलम का ।
 वीरा का सुयश गान है अभिमान कलम का ।

मयिनीशरण गुप्त के रोला और गीतिका हरगीतिका की तरह दीन जी की उपमुक्त बहुर भी बहुत अधिक प्रचलित हुई थी ।

सन १९०१ ई० में द्विवेदी जी ने कवि वत्तव्य शोषक लेख में काव्य का नूतन सत्कार किया था । द्विवेदी जी ने कहा था कि छन्द विधान में नूतनता लानी चाहिए ।^१ उक्त कवियों के विवरण से स्पष्ट है कि कवियों ने विविध छन्दों का प्रयोग किया था और पुराने छन्दों में भी खड़ी बोली में नए विषयों पर लिखा था । कवित्तो और स्रव्यों में भी खड़ी बोली परिष्कृत हो रही थी । द्विवेदी जी ने उर्दू का प्रयोग भी बाञ्छनीय बताया था ।^२ भगवानदीन और हरिऔध ने उर्दू के छन्दों में अपनी कुशलता प्रमाणित की है । प्रियप्रवास में हरिऔध जी ने द्विवेदी जी की सस्कृतवृत्तों की इच्छा को पूर्ण किया था ।

द्विवेदी जी के अतिरिक्त शङ्कर जैसे कवियों ने भारतेन्दु युग के लोक काव्य का भी अनादर नहीं किया । शङ्कर सबस्व में भजनों बाराहमासा बजली आदि का प्रयोग भी बराबर दिखाई पड़ता है ।

द्विवेदी जी का भाषा के विषय में मत था कि काव्य की भाषा 'सरल और सुबोध' होनी चाहिए । द्विवेदी युग का कोई भी कवि इतनी दुरुह भाषा नहीं लिखता जो समय में न आसके । भारतभारती जयद्रथवध रंग में भग वीरपञ्चरत्न तथा स्फुट रत्नाभा की भाषा सुबोध है । केवल प्रियप्रवास की भाषा में वही-वही दुरुहता है किन्तु अभिधा शली के प्रयोग के कारण शब्द का

१ दोहा चौपाई सौरठा घनाक्षरी छप्पय और सवैया आदि का प्रयोग हिन्दी में बहुत हो चुका । कवियों को चाहिए कि यदि वे लिख सकते हैं तो इनके अतिरिक्त और-और छन्दों को वे लिखें करें ।

२ 'आजकल की बोलचाल की हिन्दी की-कविता उर्दू के से एक विशेष प्रकार के छन्दों में अधिक खुलती है । अतः ऐसी कविता लिखने में सवतुरान छन्द प्रयुक्त होने चाहिए ।

अर्ध रामश लेने पर प्रियप्रवास के दुरूह अण भी सरल हो जाते हैं । हम कह चुके हैं कि प्रियप्रवास में लघु छन्दों में भाषा सरल ही रखी गई है ।

द्वितीय युग में भाषा में साक्षणिकता और ध्वनि उत्पन्न करने का कार्य बहुत कम हुआ । द्विवेदी जी का आप्रह नूतन भगिमाया पर उतना नहीं था । जितना भाषा की सुबोधता और शुद्धता पर । द्विवेदीयुग की प्रतिनिधि कृतियों जयद्रथबध और प्रियप्रवास में भाषा की शुद्धता पर बराबर ध्यान दिया गया है । छन्द के आप्रह के कारण कहीं प्रयोग सस्मृत या उर्दू के आधार पर भले ही किए गए हों किन्तु कुल मिलाकर द्विवेदी युग की भाषा "शुद्ध, कही जा सकती है । उसकी "स्फिरता" और "निश्चितता" में कहीं-कहीं गड़बड़ी दिखाई पड़ती है, ब्रजभाषा के प्रयोग बीच-बीच में चलते हैं किन्तु भाषा की शुद्धता में कमी नहीं दिखाई पड़ती । द्विवेदी जी रीतिकाल की भाषा की "तौडफोड" खड़ीबोली में न लाना चाहते थे,^१ उन्होंने मुहाबरायुक्त भाषा पर भी बल दिया है ।

द्विवेदी जी ने स्पष्ट लिखा है कि "शब्दप्रयोग रसानुरूप" होना चाहिए ।^२ द्विवेदीयुग के आख्यान-प्रधान काव्यों में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से दिखाई पड़ती है । गुप्त बन्धुओं और हरिऔध जी ने रसानुबूल खड़ी बोली का ही प्रयोग किया है । द्विवेदी युग के कवि पुराने काव्य के भी मर्मज्ञ कवि थे अतः वे रसानुबूल भाषा के प्रयोग की कला का प्रदर्शन खड़ी में करना चाहते थे । इस प्रवृत्ति से खड़ी बोली विभिन्न भावनाओं के अनुकूल पत्रावली की प्राप्ति में सफल हुई । द्विवेदी युग के प्रमुख कवियों ने इस ओर बहुत ध्यान दिया है किन्तु हमारी प्राचीन काव्य कला के इस विशेष गुण की खोज द्विवेदी युग में न करके विचारक "इतिवृत्तात्मक" कह कर द्विवेदी युग की समाप्त कर देते हैं ।^३

१. "शब्दों का रूप (ब्रजभाषा की भाँति) बियाडने की 'निरपुणता' न होनी चाहिए ।"

२. किसी-किसी स्थल विशेष पर रक्षाक्षर शब्द अच्छे लगते हैं परन्तु और सर्वत्र ललित और मधुर शब्दों का प्रयोग में लाना उचित है । शब्दों के घुटने में अलग-अलग का विशेष विस्तार रखना चाहिए ।"

३. चित्र—तम ढके तए थे दिखला रहे, तमस पादप से जनवन्द की ।

सकल शोकुल गेह समूह भी, तिमिर निमित्त सर इस काल था ।

उद्गार—छोना जाये लकड़ न कमी वृद्धता में किसी का ।

ऊपों कोई न कल उत्त हैं ताल से से किसी का ।

यह सही है कि उसमें सूक्ष्मता, प्रतीकात्मकता और अभिनव भगिमा नहीं है। किन्तु ब्रजभाषा के काव्य के समानान्तर द्विवेदी युग का कवि खड़ी बोली में सीमित सफलता प्राप्त करने पर भी महान आदर का पात्र बन जाता था क्योंकि लोग व्यवहार में जिस भाषा का प्रयोग करते थे, उसी भाषा में काव्य चाहते थे। इसके सिवा ब्रजभाषा के कवि द्विवेदी युग में नए नए विषयों को उतने परिमाण में ब्रजभाषा में नहीं अपना सके। द्विवेदी युग में नाथूराम शङ्कर ने द्विवेदी जी की सरस्वती की कविताओं के विरोधियों में 'रत्नाकर' का नाम भी लिखा है—और उन्हें 'खारी जल' से भरा हुआ कहा है। राय देवीप्रसाद पूर्ण, रत्नाकर तथा सनेही जी नई चेतना को उस मात्रा में वाणी नहीं दे सके, ब्रजभाषा को इस लिए भी नई पीढ़ी उपेक्षा की दृष्टि से देखती थी अतः खड़ी बोली में रसयुक्त शब्दावली का प्रयोग देखकर कवि की सफलता को एक उपलब्धि माना जाता था।

द्विवेदी जी का कथन था कि "अयं सौरस्य ही कविता का जीव है।" अर्थात् द्विवेदी जी अयं पूर्ण पदावली को ही काव्य मानते थे। उनका कथन था

पूँजी कोई जन्म भर की गाँठ से लो न लेवे ।
सोने का भी सदन न बिना दीप के हो किसी का ।

—प्रियप्रवास

हा कृतघ्न मुग्रीब ! न होगा मुझसे कोई ।
तुझे सहायक भी न मिलेगा मुझ सा कोई ।

—रामचरित बितामणि

स्वेय—हृषण कामिणों का इस जग में कहना करना ठीक नहीं ।
बृद्धि बिगड़ती है बुद्धों की यह बात असीक नहीं ।
माता और पिता दोनों को इससे माहंगा तत्काल ।
आशा मिले देखिए सज्जित है मेरे कर में करवाल ।

—“रामचरित बितामणि”

शृङ्गार—तलित सज्जा-भार से प्रीया हविर भीवी किए ।
मन्द गति हैं वह गई वह अवलम्ब उन सबका लिये ।

—राग में भंग

वदन—फिर पीट कर तिर और छाती अधु बरसाती हुई ।
तुररी सद्गुण सकरुण गिरा से, ध्वज्य बरसाती हुई ।

—जयद्रथवध

कि अलंकार को बलात् लाने का प्रयत्न नहा करना चाहिए बलात् किसी अर्थ को लाने की अपेक्षा प्रकृत भाव से जो कुछ आजाव उसे ही पद्य बद्ध कर देना अधिक सरस और आह्लादकारक होता है।

द्वितीय युग के काव्य में प्रकृत भाव अतिशयता की सीमा तक पहुँचा हुआ दिखाई पड़ता है। इस युग में कवियों ने कुशलता का परिचय न देकर अभिव्यक्ति को अधिक ध्वयात्मक या लक्षणात्मक अथवा प्रतीकात्मक न बनाकर सीधे साध उद्गारा का कथन करना अधिक पराव किया है अतः काव्य में 'अनक्हा' कुछ भी नहीं रह जाता सब कुछ कह लेने की प्रवृत्ति के कारण पाठक की कल्पना के प्रयोग के लिए कुछ भी शेष नहीं बचता। प्रियप्रवास रामचरित चिन्तामणि (रामचरित उपाध्याय) तथा जयद्रथ वध आदि में यह कमी अवश्य छटकती है। द्वितीय युग में सन्दावली का अत्यधिक अपभ्रंश मिलता है। कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक अर्थ व्यक्त करने की प्रवृत्ति बहुत कम मिलती है। वणनारम्भ और विवरणात्मक शैली के आधिक्य का ही यह कारण है। व्यास शैली में लिखे हुए इस युग के काव्य आज काव्यकला की दृष्टि से उगने आरम्भ नहीं रह गए हैं। फिर भी यह मानना होगा कि द्वितीय युग में व्यास शैली के प्रयोग में कवियों को अच्छी सफलता मिली है।

विषय की दृष्टि से द्वितीय युग नवीन युग है। कवियों को द्वितीय जी का आदेश था कि नायिका भेद और अलंकार निरूपण छोड़ कर चाटी से लेकर पर्वत पथस्त प्रत्येक विषय पर छोटी छोटी कविताएँ लिखनी चाहिए। द्वितीय युग में विषय बहिष्ण अवश्य मिलता है। ब्रजभाषा में भारतेन्दु युग से ही नए प्रकृति दृश्या पर रचनाएँ मिलती हैं। जगमोहनसिंह और प्रमथन ने गाव की छवि का यथाव्य चित्रण किया है। आग कविरत्न सयनारायण ने ब्रजभाषा में ग्रामछवि की ओर मुग्ध दृष्टि से देखा था। यह परम्परा अधिक वैविध्य के साथ खड़ी वाली में प्रचलित हुई। ऋतु वणन एक नए रूप में खड़ी बोली में प्रचलित हुआ। शंकर का 'निदाघ वणन' रीतिवालीन निदाघवणन

-
१. बीते दिन बसन्त ऋतु भाषी, गरमो नष्ट कोष कर जगरी ।
 उपर मानु प्रचण्ड प्रतापी मू पर भभके पावक पापी ।
 आवत बात मिले रस रुस शावर, शीत सरोवर सूस ।
 दीपक ज्योति जहा जगनी है, चमक चचला सो सगती है ।

से भिन्न है क्योंकि इसमें कवि जो केवल जलते हुए दीपक ही बिजली से नहीं लगते किन्तु यह भी बुरा लगता है कि प्रजा का धन उड़ा कर राज महाराजे गर्मी बरदाश्त न कर पहाड़ पर भाग जात हैं। गुप्त जी और लोचनप्रसाद पाण्डे^१ के निदाय वणन अथवा प्रकृति के अय रूपों को देखें तो द्विवेदी युग का योगदान स्पष्ट हो जाता है। रीतिकालीन नायिकाओं के सन्दर्भ में ही प्रकृति को न देख कर प्रकृति का स्वतन्त्र रूप द्विवेदीयुग में वणनविषय के रूप में निश्चित हो जाता है। गिरिधर शर्मा का शरद वणन रामनरेश त्रिपाठी की मनोहर चित्रावली मुरारिवाजपेयी की शरद-सरिता^२ सरयाशरण भी सरिता-छवि चन्द्रकिरण गोपालशर्मासिंह के मनमोहक दृश्य वणन^३ प्रियप्रवास के भव्य प्रकृति-दृश्य पाठक के मन में यह स्पष्ट बाध करता है कि काम्य में परिवर्तन हो गया है पुरानी रवि जो केवल उद्दीपन रूप में प्रकृति के निश्चित कुछ रूपा का ही चित्रण करती थी अब एक अभिनव रूप में अधिक वैविध्य के साथ प्रस्तुत हो रही है।

अकुला पर राजे महाराजे, गिरिभूगो पर जाय बिराजे ।
धूलि उड़ाय प्रजा के धन की, रक्षा करते हैं तन मन की ।
जलिहानों पर दाय चसाना, फिर अनाज भूसा बरसाना ।
पूरा तप किसान करते हैं, तो भी उबर नहीं भरते हैं ।
हलवाई, भुरगी, भटियारे, सीनी मगत, लूहार बिषारे ।
मेक न गरमी से डरते हैं, अपने तन फूका करते हैं—

—'शकरसवर' से

१ ध्याते हैं बन्दू खोने कलरव तज के भीत से भीन धारे ।
बठ हैं कोटरों में, लगगण तह के ताप लग्गाप धारे ।
हो के हा ! शुष्क कण्ठ व्यथित विपिन के जनु दग्धा मही में ।
छाया में हाँफते जा तज, तृण धरना, क्षाति पाके न जी में ।

२ घीरे घीरे बेग हटाती नदियाँ बेग दिखाती हैं ।
ज्या नवसमय में सज्जित हो सलना जपन दिखाती हैं ।

(दृष्टव्य—हिंदी काव्यों में युगांतर) डा० मुधीन्द्र

३ फूलों के मित सतिकायों, सब मद-मद मुस्काती हैं ।
पल्लवरपी पाणि हिसाकर, मा के माध बताती हैं ।

(यही)

यह सही है कि द्विवेदीयुग के कवियों ने आख्यान-काव्यों की तरह प्रकृति वर्णन में कल्पना-वैभव कम प्रदर्शित किया है। विन्तु थोड़े कवियों यथा रामनरेश त्रिपाठी, गोपालशरण सिंह तथा हरिऔध जी के प्रकृति चित्रण अपनी मोटी उमरो हुई रेखाओं के बावजूद अपनी सरलता के कारण आज भी प्रिय लगते हैं। कारण यह है कि ये कवि एक तो अपनी मानसिक गुणियों को प्रकृतिचित्रणों में नहीं भरते, दूसरे प्रकृति चित्रण में उनके हृदय की प्रसन्नता और आवेश भी प्रकृति-चित्रणों को अवर्धक कर देता है। रामनरेश त्रिपाठी के काव्य में तो नायक प्रकृति के सौन्दर्य में इतना मुग्ध होता है कि उसे अपने 'प्रेम' और 'वेश' की भी चिन्ता नहीं रहती। "प्रकृतिप्रेम" देश प्रेम के रूप में भी चित्रित हुआ है,^१ भारतवर्ष की छवि का वर्णन एक 'परम्परा' ही बन गई है।

प्रकृति-वर्णन में हेमन्त, वसन्त ग्रीष्म, पावस, शरद, शिशिर आदि पर अनेक रचनाएँ मिलती हैं परन्तु चित्रणों में सूक्ष्मता न होने पर भी ताजगी है।

इसके अतिरिक्त राजा रवि वर्मा के चित्रों पर बहुत सी कविताएँ लिखी गई, वस्तुतः चित्रण करने के लिए इनसे कई कवियों ने प्रेरणा ली। रम्भा, महारथेता, कुमुदसुन्दरी, इन्दिरा, बादम्बरी, धनुर्विद्या-शिक्षण, वसन्त सेना, मोहिनी, मालती, प्रार्थना, पञ्चदशी आदि कविताएँ चित्रों पर ही लिखी गई थी। इन रचनाओं से द्विवेदी युग की "रक्षता" में कमी हुई और दूसरी ओर ऐसे चित्रण व्यापक देशभक्ति के अंग के रूप में भी प्रचलित हुए क्योंकि अपने अतीत के दृश्यों और पात्रों की भूमिमात्रों का चित्रण इनमें हुआ करता था।

आख्यानकाव्यों, यथा रम्य भग, जयद्रथवध, शकुन्तला, किसान, मौर्यविजय, प्रियप्रवास, रामचरितचिंतामणि, वीरपचरत्न, प्रेम पथिक, महाराणा का महत्त्व, पथिक और मिलन आदि में यत्र तत्र कवियों ने अपनी चित्रण-

१ (अ) गिरिवर भ्रूभग घारि, गगधार कण्ठहार।

सुरपुर अनुहार, विश्व बाटिका विहारी।

उपवन बन बोधि-जाल सुन्दर सोइ पट दुसाल।

कालिमाल विभ्रमालि, मालिकालिकात्ती।

“भारत प्रज्ञसा से” ओघर पाठक

(ब) पीत तेरा चरण-तल है, नील नीरधि नीर से।

जय अनिल-कम्पित मनोरम श्याम अंचल घारिणी।

ध्योम चुम्बी भाल हिमगिरि है तुषार किरीट है।

—“सियारामशरण”

क्षमता का भली भाँति प्रश्न किया है। प्रसाद जी के प्रमथित और महाराणा का महत्त्व में यह चित्रण-क्षमता एक अभिनव रूप में दिखाई पड़ती है जिसे हम यथास्थान देखेंगे।

इसके अतिरिक्त द्विवेदीयुग में भारतेन्दुयुग की ईश्वरप्रमप्रवृत्तिप्रधान रचनाएँ भी मिलती हैं। यदि द्विवेदीयुग की प्रायनापरक कविताओं को हम ध्यान में रख तो आगे की रहस्यपरक रचनाएँ उनका स्वाभाविक विकास दिखाई पड़ती हैं। भले ही रहस्यवादियों ने बाहर से प्रेरणा लेकर अपनी रचनाओं में नूतन भावभूमि का उत्पत्ति की हो। भारतेन्दुयुग में प्रताप नारायण मिश्र की एक रचना है जो आजकल मूलों का मजाव बनाने के लिए प्रयुक्त होने लगी है— हे प्रभो आनन्ददाता ज्ञान हमको दीजिए। द्विवेदी युगीन काव्य के विशेषण डा० सुधीन्द्र न भी स्वीकार किया है कि इस प्रायना की परम्परा में ही हरिऔध की प्रमुप्रनाप लोचनप्रसाद पाण्डेय की ईश गुणगान तथा कामताप्रसाद गुरु की दीननिहोरा आदि रचनाएँ लिखी गई थी जो हो यह स्पष्ट है कि ईश्वर प्रम विषयक रचनाएँ द्विवेदीयुग में पुरानी कविता से हमारा विषयगत सम्बन्ध बनाए हुए दिखाई पड़ती हैं। यो द्विवेदी युग में पूँजीवाद का विकास हो रहा था किन्तु विज्ञान का प्रचार इस युग में उतना नहीं हो पाया था अतएक विज्ञान के अभाव में यह स्वाभाविक था कि पराधीन कवि आधुनिक युग में भी ईश्वर का सहारा खोजता। यह भी स्मरणीय है कि हरिऔध गुप्त जी आदि अधिकतर कवि वैज्ञानिक दृष्टिकोण से अपरिचित थे फिर भी आयसमाज के प्रभाव वश अंधविश्वास के विरुद्ध द्विवेदी युग ने बहुत अधिक निष्ठा है।

द्विवेदीयुग में आध्यात्म प्रवृत्ति और प्रायनाओं के अतिरिक्त विषय विविध की दृष्टि में सुन्दर नीतिवाक्य या उपदेशात्मक काव्य की सृष्टि की है इस जीपक में नाना सामयिक विषयों पर रचनाएँ प्रस्तुत की गई हैं। यह आवश्यक का विषय है कि सस्कृत-साहित्य में उपदेशपरक काव्य की तो इतनी प्रशंसा होती है मूलिकाव्य का भी वहाँ बड़ा आनन्द है परन्तु यही बोली के प्रारम्भ में भोलानाथ तिवारी व गोधग्रथ के पूर्व हिन्दी के विचारक द्विवेदीयुग में नीतिवाक्य को अत्यधिक उपेक्षा की दृष्टि से देखते थे।

अन्तिम में यह है कि नीतिवाक्य का अपना एक अलग क्षेत्र ही बन गया है और उसके प्रभाव का विश्लेषण जब किया जाएगा तब कोरे सौंदर्य

वादियों को यह जानकर निराशा होगी कि जनमन और जनकण्ठ पर नीति-काव्य का प्रभाव बहुत अधिक है। काव्य का जनता की दृष्टि से अध्ययन करने वाले विचारक 'नीतिकाव्य' की अवहेलना नहीं कर सकते। जनमनपरिवर्तन के लिए नीतिकाव्य एक अच्छा अस्त्र है। अतएव विषय-वैविध्य और काव्यरूप दोनों दृष्टियों से द्विवेदीयुग के नीति या उपदेशपरक काव्य का अपना अलग महत्त्व है। गुप्त जी ने कविता कामिनी का उद्देश्य ही "शिक्षा" को माना है। इस शिक्षाप्रधान काव्य का जितना और जैसा प्रभाव द्विवेदीयुग में हुआ, उतना प्रभाव छायावाद में अत्यधिक सुन्दर रचनाओं का नहीं हुआ, विशेषतः सर्वसाधारण पर। गुप्त जी, हरिवोध, शंकर आदि की रचनाएँ आज भी जनकण्ठ का हार बनी हुई मिलती हैं, यह गौरव अत्यधिक ऊँचे गगनचुम्बी कवियों को भी नहीं मिला।

इस उपदेशपरक काव्य में कवियों की मानव प्रेम और देशप्रेम के प्रति हृत्तनी कातरता और करुणा व्यक्त हुई है कि इन कवियों की रचनाओं में बिना किसी उच्च काव्यकला के स्वयं ही मार्मिकता आ गई है। यह भी नहीं कहा जा सकता कि सर्वत्र उपदेश मात्र उपदेश के रूप में ही स्वीकृत होना चाहिए। भावना की वास्तविकता काव्य का मर्म है, वह उपदेशों के बीच-बीच अपनी ओर ध्यान ही नहीं खींचती हमें, क्षणभर के लिए अभ्युपगम कर देने की भी क्षमता रखती है। जब बालमुकुन्द गुप्त कहते हैं कि हम में हाथ की रोटी रखने की शक्ति नहीं रह गई जब आँखों में आँसू भर आते हैं।^२

१. आनन्दमयी शिक्षिका है सिद्ध कविताकामिनी।
केवल मनोरंजन न कवि का कर्म होना चाहिए।
उसमें उचित उपदेश का भी मर्म होना चाहिए।

—(भारतभारती)

- २ अपने बल हम हाथ की, रोटी सकत न राख।
नाथ बहुरि कैसे मरें, मिथ्या बल करि साख।
कहाँ राज कहीं पाट प्रभु, कहीं मान सम्मान।
पेट हेत पायन परत, हरि तुम्हरी सन्तान।
जिनके कर सौं भरन लौं छूट्यो न कठिन कृपान।
तिनके सुत प्रभु पेट हित, भये दास दरबान।

—(बातमुकुन्द ग्रन्थावली)

नीतिकार्य में एक गुण यह होता है कि पाठक से प्रत्यक्ष अपील करता है जो प्रभाव इस काव्य का होता है उसमें पाठक या श्रोता को किसी ओर सोचने के लिए नहीं जाना पड़ता। हमारे यहां काव्य को जो कान्ता सम्मति बना गया है उसका कारण यह है कि काव्य कहने का मधुर ढंग अपनाता है और इस तरह से पाठक या श्रोता के मन का परिवर्तन कर देता है कि उसका ध्यान इस तथ्य की ओर जा ही नहीं पाता कि उसे बदलने की कोशिश की जा रही है। किंतु यह स्मरणीय है कि अमविश जागरण के युग में पाठक और श्रोताओं के सम्मुख वाक्ता की तरह मगरमाग अपनाने का अवकाश नहीं था। ऐसा लगता है जैसे कवि किसी बड़ी दुपटना के घटित होने पर सबको जोर जोर से बुला-बुला कर घटनास्थल पर खड़ा हुआ कह रहा हो भाई! देखो यह देश यह समाज कितना पतित और अवनात हो गया है और उधर देखो हमकी दुदशा के कारण वे विदेशी रोग हैं। यह

शायरेक्टनेस ही द्विवेणी युग के काव्य की विशेषता है। यह भी स्मरणीय है कि इस काव्य के लिए कविया ने ब्रजभाषा और खड़ी बोली दोनों में बहुत लिखा है। बालमुकुन्द गुप्त की कविताओं को पढ़ने से स्पष्ट प्रमाणित होता है कि जब द्विवेणी जी खड़ी बोली का संस्कार कर रहे थे उनमें नूतन भावनाएं भर रहे थे तब बालमुकुन्द गुप्त ब्रजभाषा में ऐसे काव्य को जन्म दे रहे थे जो ठीक से देखने में तो पारम्परिक लगता है किंतु ध्यान से देखने पर ब्रजभाषा की आत्मा ही सबथा परिवर्तित रूप में प्रस्तुत हो रही थी।

भारत-युग में भक्ति और शृंगार की सांकेतिक सामायिकता की ओर हमने पाठकों का ध्यान आकर्षित किया है किंतु द्विवेदीयुग में ब्रजभाषा के काव्य में बहुत अधिक गुणामय परिवर्तन दिखाई पड़ता है परन्तु कुछ यह है कि महान् कलाकारों में यह गुणामय परिवर्तन कम हुआ है उदाहरणतः रत्नाकर और कविरत्न में राजनैतिक दृष्टि से जागरूकता का अभाव ही गायन इसका कारण है। जा हो द्विवेणी युग में बालमुकुन्द गुप्त और बियागीहरि ऐसे कवि थे जिनमें सर्वाधिक रूप से गुणामय परिवर्तन दिखाई पड़ता है। यह भी स्मरणीय है कि इनमें खड़ीबोली के इतिवृत्तात्मक और उपन्यासक काव्य से बहुत अधिक साम्यता है। इसका कारण यह है कि खड़ी बोली का माध्यम तब पिछड़ा हुआ था जब कि ब्रज भाषा में कवियों को कोई कठिनाई नहीं होती थी।

उपदश में एक अंतर होता है जब कि काव्य में अचेतन रूप से अहिंसक रूप से अर्थात् अधिक मानवीय रूप से हृदय परिवर्तन की शक्ति होती

है। द्विवेदीयुग में जो उपदेश मिलता है उसमें बहुत सा ऐसा भी है कि उसमें आतंक नहीं मिलता। इसका कारण यह है कि कवि प्रवचनप्रिय नहीं थे वे मार्मिक अपील के रूप में लिखते थे। गोस्वामी तुलसीदास जिस तरह राम के दरबार में विनय पत्रिका भेजत है उसीप्रकार द्विवेदी युग के कवि जनता के दरबार में अपनी विनय भेजत है जो दीनता कातरता आत्तता अहंकारहीनता और अपनत्त्व तुलसीदास की विनय पत्रिका में मिलता है एक बूतारे मोड़ पर बंसा ही चित्त इन द्विवेदीयुग के कवियों का था अतः यह नए युग का उपदेशपरक काव्य मध्ययुग के नीतिकाव्य से भी 'गुणामक परिवर्तन' प्रकट करता है। यह तथ्य न समझने के कारण अभी तक यह प्रयत्न ही नहीं हुआ कि सुविधाजनक फामूला को छोड़ कर विचारक धैर्य से उन अशों को अलग करें जिनमें नए ढंग के प्रणामक वाक्यांशों को चुन कर बलग कर लिया जाय। यहाँ कतिपय उदाहरण दिए जा रहे हैं इस पद्धति पर अलग से शोध काय होना चाहिए। आत्तता भोज और आलोचना से युक्त काव्य के कतिपय उदाहरण ही पर्याप्त हैं —

बालमुकुट गुप्त—हमरी जाति न बन है नहीं अय नहि काम।

कहा दुराई आप से हमरी जाति गुलाम।

बहु दिन बोते राम प्रभु खोये अपने देस।

खोवत हैं अथ बैठकें भाखा भोजन भेस।

नही गाव में भूपडो नहि जंगल में खेत।

भर ही बँठें हम कियो अनो कचन रेत।

सबै कहैं तुम हीन हो हमहुँ कहैं हम हीन।

घक्का देत दिनान कौं मन मलीन तन छीन।

× × × ×

हाय समय ने एक साथ सब बात मिटाई।

एक चिन्ह भी उसका देता नहि दिखसाई।

धरती के जी में छाई ऐसी निठुराई।

उपजीविका किसानों की सब भाँति घटाई।

हे हे दुखियो दूबी हो किस दुखसागर में।

अब उन बूदो भेंट कहा है भारत भर में।

विमोगी हरि—आ जग की रोटीन तें सृपतु अलख अनत।

मिथ्या ताको कहत ए निलज निठरने सत।

रामचन्द्र शुक्ल—पर अबब इस नोक का व्यवहार है
 न्याय है ससार से जाना रहा ।
 श्वान छूना भी जिन्हे स्वीकार है
 है उन्हें हम अभागो से घृणा ।

माधुराम शर्मा शर्कर—जाति पानि के छम जाल मे उसये पड़े गँवार ।
 मैं इन सबको मुलमा ढूँगा करके एकाकार ।

मैयिलीशरण गुप्त—जो स्वामिसम रक्षक रहे ये आप भशक बन रहे ।
 जो हार थ मदार के बे आज तक्षक बन रहे ।

हुसारेलास भार्गव—बवि कोविद पासत हुने, जे नरपाल मुजान ।
 पालत आन खुशामदी, मोटर गनिका स्वान ।

महेन्द्रचन्द्र प्रसाद—सरकारी सेवक औ स्नेह स्वदेश ।
 कपफन हक्यो मृतक जनु सख नमभेस ।
 धिम चावर जहँ जननी खरचा पाप ।
 देवदास दुर बादक जहँ नित आप ।
 × × ×
 पुलिस पाप वै ही इक ठहरो राज
 पुलिस आड पर ही अबलम्बित साज ।
 चूटकी भर सेन्दुर की नारि निबाहु ।
 भर भाषा की तुम्हरो । करह न बाहु ।

अर्थात् नारी तो अपने स्वामी के चूटकी भर सिन्दूर का इतना निभाती है तो पुलिस के तिर पर तो स्वामी द्वारा दी गई भाषे की लाल पगड़ी है फिर भला वे क्या न निभायें ।

विद्योगी हरि—भीष सरित स्वाधीनता बन बन जाचत सोधि ।
 अरे मसक की पाँशुरिन पाण्यो बौन पयोधि ।

१ अट्टों की माह ।

२ टिप्पणी में नीतिशास्त्र, पृ० ६५

३ वही ।

एक ही व्यक्तित्व के तीन पक्षों की तरह एक और अभिन्न रूप में द्विवेदी-युगीन काव्य में मिलते हैं। नाना प्रकार की अन्योक्तियों, मुक्तियों और दूसरे काव्य रूपों के द्वारा द्विवेदी युगीन कवि अनपेक्षित तत्वों की असमंजसियाँ प्रदर्शित करता है, असंगतियों के उद्घाटन में इस “परिहास काव्य” का अत्यधिक महत्वपूर्ण योग है—द्विवेदीयुग के बाद कवियों ने कुछ ऐसी उच्च चिन्तनमुद्रा धारण की कि प्रारम्भिक युग की सजीवता गद्य और पद्य दोनों में लुप्त होती गई। यह सोचने की चीज है कि सन् १९२० के बाद देश को कुछ सुविधाएँ मिलनी ही गई, आन्दोलन भी उग्र होता गया, मुक्ति का आगमन भी स्पष्ट होना गया किन्तु प्रारम्भिक अनिश्चितता, आशंका और सगुनहीन स्थिति में भी उक्त कवियों ने जो महाप्राणता दिखाई, वह अद्भुत है, निराशावादियों के लिए द्विवेदीयुग इस बात में भी आदर्श है।

द्विवेदीयुग में द्वारा वही “मानवमूल्य” स्वीकृत हुए थे जो हमारे भारतीय जीवन के आधार रहे हैं। मूल्यों की स्पष्टता के विषय में द्विवेदीयुग अब भी आदर्श हो सकता है। द्विवेदी युग यह मानकर चला था कि अतीत की तरह प्रयत्न द्वारा अधिकाधिक समाज के अधिकाधिक आनन्द को प्राप्त किया जा सकता है। “उपयोगितावादी” विचारधारा से स्वयं द्विवेदी जी प्रभावित थे। “उपयोगितावाद” के दार्शनिक पक्ष में चाहे जितने दोष हों किन्तु इस विचारधारा ने तात्कालिक कवियों और विचारकों को जान या अनजान में बहुत प्रभावित किया था। अतः आधार मजबूत होने के कारण एक निश्चित मानसिक स्थिति और सजग निष्ठा का उदय हुआ, विनोदवृत्ति और कहीं-कहीं हलकी “चुहलवाजी” को देखकर जो प्रारम्भिक कवियों को “हलका” कहना, चाहते हैं वे यह भूल जाते हैं, कि यह हलकापन अपने नीचे कितनी गम्भीरता, निष्ठा और लक्ष्य के प्रति आवेश को छिपाए हुए हैं। बच्चों की तरह किलने वाले किमी तत्प्राज्ञानी को देखकर क्या यह कहा जा सकता है कि वह “हलका” है? अतः द्विवेदीयुग की विनोदवृत्ति एक ओर तो क्षण-क्षण चिन्तादाह से बचने का उपाय है और दूसरी ओर वह समाज की असंगतियों के उद्घाटन का प्रयत्न है। कवि जिन लोगों की आलोचना करना चाहते थे, उनमें विदेशियों को छोड़कर सब “अपन” ही थे अतः “भर्त्सावाद” सदैव सफल नहीं हो सकता था। उद्बोधनात्मकता अपने में नीरस होनी है, यह भी ये कवि समझते थे अतः हृदयपरिवर्तन के लिए वे तरह-तरह के विनोद-युक्त प्रयोग करते थे, द्विवेदी युग का यह पक्ष उगवे ‘उपदेशवाद’ के दोष को कम करता है किन्तु इधर

सखको का उतना ध्यान नहीं गया। भ्रम यह है कि द्विवेदीयुगीन कवि स्वप्न में भी उपदेश ही देता होगा।

नाथूराम शंकर की तोते एरण्ड वन बिडाल व्याघ्र पंचपुकार तागड दिवानागर बेल टेसूराम भारत का भाट पितरपचीसी रामधर्या रेलवे देवी अफोमी की आफत खिलाडी खटमल अनौखे उल्लू आलसी नोट पोट मुनब्वर मुजी आदि रचनाओं को पढ़िए भारते दु युग पूरी सजीवता से सुरक्षित मिलेगा।
१० प्रतापनारायण मिश्र जैसे पुन उपस्थित हो गए हों।^१

रामदेवी प्रसाद पून की मृत्युञ्जय रुहैयालाल पोद्दार की अयोक्ति दशक' अयोक्ति पंचक मैथिलीशरण गुप्त गिरिधर शर्मा लक्ष्मीधर वाजपेयी, महेंद्रलाल गंग आदि कविया ने संस्कृत और हिन्दी की परम्परा के अनुसार

१ (अ) नौकरशाही—

ओ नौकरशाही, ऊल, ऊल उर छील।
बैठी बामुक्ति के मस्तक पै, ठोक अकड़ की कील।
डाले पोद प्रजा के मुह में पर न प्यार की छील।
'जा हुजूर घादी' जय बोलें होकर गौरवशील।
जाल अराजक का पूरा है, इतना तूल-तशील।
जिसमें शाशानु झूठे का, उलझा भुण्ड भडील।

(ब) तागडदिवा—

शंकर स्वामी काट दे, मोह जाल भ्रम फंद।
टेसू से कर दे मुझे सेट डकफुलानंद।

(स) पंचपुकार—

सुन सुन मेरे शब्द, बोलियाँ, चौक पढ़ें चण्डूल।
पर, ओ हिंदू कथन करेगा, हिन्दू के प्रतिकूल।

उसे घमका धक्काहेंगा
किसी से कमी न हाऊंगा

इंग्लिश डाग नागरी मेंढा, उरदू दुम्बा तीन।
निकलें पेपर, पत्र, रिसाले, मेरें रहें अधीन।

केन्री सा घधकाहेंगा।
किसी से कमी न हाऊंगा

अनेक अन्योक्तियाँ बही हैं। गुप्त जी की अन्योक्ति पुष्पावली में मनोरजक अन्योक्तियाँ हैं। गिरिधर शर्मा ने पश्चिम वृद्धि कलवी पर^१ तथा गुप्त जी की खजूर^२ शीषक अन्योक्तियों से यह तो स्पष्ट ही है कि ये कवि मजाक करते समय सुरुचि और सदेश का बराबर ध्यान रखते थे।

सूय ग्रहण (शकर) उत्तू रेव की सिम्नन दावात (गौरचरण गोस्वामी) मना तोता बिल्ली बगना अलि (सैयद अमीर अली मीर) आदि अन्योक्तियाँ उस युग में बहुत जनप्रिय हुई।

डा० मुष्ठीन्द्र के अनुसार अयोक्तिघारा सूक्तियों में विलीन हो गई द्विषेदीयुग की विनोद वृत्ति सूक्तियों में भी झलकती है। उन्होंने कुछ मनोरजक उदाहरण भी दिए हैं।^३ बाबू बालमुकुन्द गुप्त तो भारतेन्दु की विनोद-ज्योति के उत्तराधिकारी थे ही। उन्होंने भय का भरसिया व्याकरणाचार्य गुरु के पिटू, गुरु जी का हाल गुरुघटाल का स्वप्न मिष्टो मालीं टेसू पोलिटिकल होली हसी दिल्ली बजनाना ताऊ और हाऊ मल्लयुद्ध उदू की उत्तर

- १ रे बोयाकर पश्चिम वृद्धि, कसे होगी तेरी वृद्धि।
द्विजवरण को कोने बठाया, अष्ट दिशा-य को पास बुलाया—
- २ हाँ ऊँचे तो क्या यदि सुमन छायादिक नहीं।
कहो कसे कसे फिर यग तुम्हारा सब कहों।
मुनो हे खजूर ! स्फुट मत नहीं है यह मया—
‘गुणा पूजास्थान गुणिषु न च लिङ्गं न च वयः ।’
- ३ कहा बाण ने—काम दूर तक नहीं करेगा।
बोला बाप, परंतु सहायक मैं जब हूँगा।
प्रत्यक्षा ने कहा—कहो सब अपनी-अपनी।
कर बोला है मुझ मोन भासा ही अपनी।
—गुप्त जी

तथा

मन ! रमा रमणी रमणीयता
मिल गई यदि ये विधियोग में।
पर जिते न मिली कवितासुधा—
रसिकता सिक्ता सम है उसे—

रामचरित उपा०

अजकल का सुख, जोगीदा, जोरूदास, पादरी वचनम्, कलिंगुग के हनुमान, तकरौर मुंह जवानी, सभ्य बीबी की चिट्ठी,^१ भैस का स्वर्ग छल और साधु रेलगाडी, पंजाब में लायल्टी आदि अनेक रचनाएँ प्रस्तुत की हैं।

बालमुकुन्द गुप्त जी की हास्यपरक रचनाओं में 'उर्दू को उत्तर' शीर्षक रचना बड़ी जोरदार है।^२ काश। बालमुकुन्द गुप्त की यह परम्परा आगे बराबर चलती रहती। जो राजनैतिक और सामाजिक जागरूकता इन रचनाओं में है वह आगे की 'मगन-उद्दीयमानता' के उन्माद में लुप्त होती हुई प्रतीत होती है, हाँ सौभाग्यवश प्रगतिवादी कवियों और हास्य रस के कवियों में यह परम्परा पुनः मुखरित हुई है।

- १ कहीं है डेनिस घर दिखलाव, कहीं मछली का बना तलाव।
 बात वह अगली सब सटकी, बहू में जब थी धुँधट की।
 मजा अब सुल का पाया है, स्वाव शिक्षा का आया है।
 सदा सुन्दर तितली बनकर, उड़ूँ फूलों-फूलों पर।
 सभा में परीजान बनकर, डटूँगी कुरसी के ऊपर।
- २ न बीबी बहुत जी में घबराइए, सगुलिये जरा होश में आइए।
 करो और कलियों का पाजामा चुस्त, वह धानी कुपट्टा औ नकतक बुस्त।
 यह दाँतो में भिस्ती घड़ी पर घड़ी, रहे आँख आईने ही से लड़ी।
 मगर इतना जी में रखो अपना ध्यान, यह बाजारी पोशाक है मेरी जान।
 जना या तुम्हें मा ने बाजार में, पत्नी शाहूआत्म के दरबार में।
 मिली तुमको बाजारी पोशाक भी, वह थी दोगने काट की फारसी।
 मेरी गुपतगू और हिन्दी के हर्फ, वह शोला फिशामी यह दरयाम बर्फ।
 इस भन्दाज पे दिल हुआ लौट पोड, दुलाई में अतलत के पादे की मोट।
 तुम आई हो भगरेजी दरबार में, तो अब छोड़िए जोक बाजार का।
 यहाँ आई हो, आँख नीची करो, लटकने घटकने पे अब मत सरो।
 न कलियों की अब यों दिखाओ बहार, कमी या पे खलिये न सीना उभार।
 यह अब काम बोटो पे अपने करो, यहाँ तो अदब ही को सिर पर धरो।
 यह सरकार ने दी है जो नागरी, इसे तुम न समझो निरी घाघरी।
 समझ लो यह अदब की यह पोशाक है, दया और इब्रत की यह नाक है।
 बुराई न इसकी करो दूबहू, बड़ायेगी हरदम यही आबरू।
 करो शुक्रिया जी से सरकार का, कि उसने सिखाई है तुमको हया।

—बालमुकुन्द प्रग्यावली

उर्दू—बालमुकुन्द गुप्त ने हिन्दी भाषा की शिष्टता प्रतिष्ठा और भारतीय परम्परा और नूतन जागरण का माध्यम माना है और उर्दू की 'बाजारी इश्क' वाली परम्परा का मजाक बनाया है किन्तु यह मानना होगा कि कतिपय मुस्लिम नेताओं और उर्दू में मुखला के हामियों तथा अपने को जमजात हुक्मरा मानने वाले मुसलमानों और दरबारवाजों ने उर्दू में नूतन जागरण को रोका परन्तु उर्दू में भी बहुत से देशभक्त कवियों ने भारतेन्दु और द्विवेदीयुग के कवियों की ही तरह नूतन भावनाओं को व्यक्त किया। गुरु के लोग (१९वीं शताब्दी के कवि) सुधार करना चाहते थे ज़ान्ति नहीं वे अतीत से पूरी तरह बटे हुए नहीं थे बल्कि उन्होंने अपने उच्चकोटि के साहित्यकारों को नए ढंग से प्रस्तुत किया उनमें नए अर्थ खोजे। उनका वास्तविक उद्देश्य उर्दू में हार्दिकता और उत्साह का भाव पैदा करना था जिससे कि वह जीवन के सत्य के अधिकाधिक निकट आ सके। वे पश्चिम के अतिरिजित अनुकरण से बचते रहे तथा नकली अप्रमाणिकता सम्वे छोड़ कल्पनाशक्ति और शब्द-बाहुल्य की निंदा करते रहे।^१

१८७४ ई० में उर्दू में नए ढंग के मुग़ायरे शुरू हुए उनमें नए ढंग की नज़्में पढ़ी जाती थी। हाली ने सर सैयद अहमदशाही की प्रेरणा पर मुमहसस लिखा। हाली और आज़ाद ने उर्दू का पुराना रंग बदल दिया। कहना न होगा कि मुमहसस से प्रेरणा लेकर गुप्त जी ने भारत-भारती की रचना की थी। हाली और इकबाल की रचनाओं ने उर्दू में सुधार की आकांक्षा जगाई। फारूकी साहब का यह कहना दुस्त है कि उर्दू में इस नए जागरण के बीज फ़तुववाह (मृत्यु १६११) मीर (मृत्यु १८१०) सौदा (मृत्यु १७८० ई०) मीर हुसैन (मृत्यु १७८६ ई०) अनीस (मृत्यु १८७४) और मजीर अकबरावादी (मृत्यु १८३० ई०) की रचनाओं में मिलते हैं। गालिय के विषय में कहा गया है कि यदि वह न होते तो शायद हाली (मृत्यु १८१४ ई०) और इकबाल (मृत्यु १८३८) न होते।

उर्दू में नए युग के वाक्य में हाली इस्मायल (१८१७) सरूर (मृत्यु १८१० ई०) व अतिरिक्त हास्यसाधाय अकबर की रचनाएँ द्विवेदीयुग में ही आती हैं। अकबर (मृत्यु १८२१) द्विवेदीयुग के सर्वश्रेष्ठ हास्यरस के कवि हैं। भारतेन्दु के उर्दू का स्थापना प्रमथन का उर्दू का स्थापना तथा बाबू बालमुकुन्द गुप्त व 'उर्दू' की उत्तर में उर्दू के इस जाघन

स्वर का अनादर नहीं था। यह तो मानना ही होगा कि हाली और अकबर जैसे कविपय कवियों के अतिरिक्त उर्दू का परम्परागत आशिक मिर्जाजी वाला रूप बराबर चल रहा था। इसके सिवा उर्दू के आन्दोलनकर्ता भारतीय परम्पराओं की उर्दू में चर्चा करना पाप समझते आरहे थे अतः हिन्दी भाषी जनता उन्हें विदेशी रूप में देखती थी। यह देखने की बात है कि हिन्दी और उर्दू के सरल रूपों में कोई अंतर नहीं है क्योंकि भाषा एक हो है किन्तु 'परिष्कृत' या अलकृत रूप सबषा भिन्न है। आत्मा की दृष्टि से भी अलकृत रूप भिन्न हो जाते हैं और व्याकरण की दृष्टि से भी। अतः समझदार लोग हिन्दी उर्दू को एक ही भाषा की दो शैलियाँ मानते थे और दोनों में लिखते पढ़ते थे। किन्तु सरसैयद अहमदखाँ के साम्प्रदायिक प्रयत्नों से उसकी प्रतिक्रियास्वरूप हिन्दी वालों की भी साम्प्रदायिकता जगी। सरसैयद ने अगरेजी राज्य के साथ तादात्म्य कर लिया। उधर हिन्दी में एक भी ऐसा लेखक नहीं मिलता जिसने अंगरेजों के साथ तादात्म्य किया हो। अतः जनता उर्दू को और भी घृणा की दृष्टि से देखने लगी। हाली के मुसद्दस और बाद में इकबाल की नीरोगे से प्रभावित फासिस्ट रचनाओं से सम्प्रदायवाद उर्दू में बढ़ता ही गया, इन कवियों की साम्प्रदायिक व्याख्याओं ने भी अग्नि में दूत का काम किया।

इस साम्प्रदायिकता के विरुद्ध एक जनवादी धारा भी उर्दू में प्रारम्भ से ही दिखाई पड़ती है। हासी कबल यह चाहते थे कि मुस्लिम समाज जनतिशील हो, यह बात अपने में हरगिज साम्प्रदायिक नहीं थी, उसी तरह, जिस तरह भारतेन्दु प्रतापनारायण मिश्र, प्रमथन, बालमुकुन्दगुप्त तथा द्विवेदी जी हिन्दी, हिन्दू की जनति चाहते थे। हाली और इकबाल में बहुत कुछ ऐसा है जो मानवीय है असाम्प्रदायिक है और सभी सहृदयों की मानसिक जनति के लिए प्रेरक है। जनवादी तत्त्वों ने इन्हीं प्रवृत्तियों को सामने रखा। कविता से भी अधिक महत्त्वपूर्ण यह हो जाता है कि उसे हम किस रूप में ग्रहण करते हैं उसकी व्याख्या कैसे करते हैं, प्रायः देखा गया है कि व्याख्याओं द्वारा कवि का मूल स्वर दब जाता है उसके वास्तविक मतव्य के स्थान पर व्याख्याकार और आलोचक अपने दृष्टिकोण को आरोपित कर देते हैं और इसी कारण हाली और इकबाल जन विरोधी साम्प्रदायिक रूप में प्रस्तुत कर दिए जाते हैं अतः जनवादी और एकात्मिक राष्ट्रीय तत्त्वों ने उर्दू में नए काव्य के उस रूप को सम्मुख रखा, जिससे उर्दू केवल मुसलमानों की आशा आकांक्षाओं की भाषा न बन कर सभी के मानस की प्रतिच्छवि बन जाय।

यह सोभाम्य का विषय है कि हाली और उनसे भी अधिक इब्राल से साम्प्रदायिका ने साम्प्रदायिकता का हलाहल अधिक निचोड़ा है किन्तु अकबर पर उनकी अधिक क्रूर दृष्टि नहीं पड़ी। अकबर अपने नाम की सायकता पूर्णतः प्रकट करते हैं हिन्दी वालों के हाली और अकबर परमप्रिय कवि रहे हैं बल्कि अकबर को हाली से भी अधिक प्यार मिला है क्योंकि उनमें सबसे अधिक प्रेरणा मिलती है। अपने पुराने दृष्टिकोण के कारण वह भारतवासियों को और भी प्रिय लगे क्योंकि नई शिक्षा के जोश में जो हानियाँ हो रही थी अकबर ने उस ओर भी ध्यान आकर्षित किया था।

यह एक भयंकर अपराध है कि हिन्दी के छात्रों को हाली और अकबर जैसे कवियों की रचनाओं से वंचित किया जाता है। पाठ्यपुस्तकों में मुसलमानों की राष्ट्रभक्ति और नृपति जागरण से परिचय के बिना ही जो देशभक्ति का उपदेश देते हैं वे पाखण्डी लोग हैं और मुसलमानों से भी अधिक साम्प्रदायिक हैं। भारतेन्दु व द्विवेदी युग में उर्दू भाषा में भारतीयता की एक शानदार परम्परा कायम होनी हुई दिखाई पड़ती है।

अकबर द्विवेदी युग तक के हिन्दी उर्दू कविता में हास्यरस के सबसे बड़े कवि हैं।

उर्दू और राष्ट्रीयता—हमारा राष्ट्रीय आन्दोलन द्विवेदी युग में तीव्रता पकड़ता है। १८५७ ई० में भारत के डक की चोट से जो हमारा काम और साहित्य जगा वह द्विवेदी युग में आकर अपनी जागृति के स्वर से आकाश को प्रतिध्वनित करने लगता है। उर्दू में हाली इस जागृति के प्रथम और प्रमुख कवि थे।^१ भारत के पूर्व आप पुरानी रीत में बहते थे किन्तु भारत के बाद बतन की महान्वन के गीत गाने लगे। हाली गाने के भागिदर रह चुके थे अब उनमें दम बहुत है यह दम 'राष्ट्रीय करुणा' है।^२ हाली ने लिखा है

१ हाली—जन्म १८३८ ई०। रचनाएँ—'मुसद्दस' 'मुनजाते बेधा बरखान्त' आदि।

२
दिलाती है सब किस्को धमन याद
न म सुलबूल न घर मेरा धमन है
रहे साहोर में आकर सो जाने
यही बुनियाँ है जो दादलमेहन है।

— बतन के गोने — गाह नसीर प्ररीदी

कि उनका बतन से इतना प्रेम है कि वह उसे जन्नत में भी आराम नहीं मिलने देगा ।^१

जिस तरह द्विवेदीयुग के कवियों की सबसे बड़ी विशेषता दश के प्रति उनकी करुणा है उसी प्रकार हाली ने अपनी वाणी में इस मुल्क को बड़ी ही ममता और करुणापूर्ण दृष्टि से देखा है। गालिब की ही तरह वह इस देश की बरबादी का चित्रण करते हैं गुल बुनबुन व चोचता को छोड़कर वह इस देश को बनाने के लिए उत्साह भी दिखाते हैं ।^२

जिस तरह भारते दु प्रतापनारायण मिश्र मैथिलीकरण गुप्त और द्विवेदी जी व्यथ के वितडावाद से घृणा करते थे और इसे देशव्यापी फूट का ही एक रूप मानते थे, उसी तरह भारतन्दु द्विवेदीयुग में हाली ने आपसी फूट का विरोध किया है। राष्ट्रीयता की रचना में मुख्य बाधा आपसी फूट ही रही है। हाली ने स्पष्ट कहा है कि यदि हिन्द में इत्तफाक होता तो हम विदेशिया से ठोकरें क्यों खाते ।^३

यह आश्चर्य का विषय है कि हाली जैसे शायर की भी साम्प्रदायिक व्याख्या की जाती है। हाली को इस बतन से मुहब्बत थी, वह हिन्दू मुसलमानों में एकता चाहते थे इसके अगणित प्रमाण हैं। मुसद्दस में यदि मुसलमानों को और भारतभारती में हिन्दुओं का उन्नति के लिए जगाया गया है तो उसका अर्थ साम्प्रदायिकता नहीं सेना चाहिए अतः अपनी अपनी दम्भुनिटी को जगाने का अब है एक-एक इन्साई को दूढ़ करना एक-एक शख्सता को मजबूत करना और साथ ही उन इकाइयों में संगठन और एकता स्थापित करना

१ ■ मिलने देगा जन्नत में भी आराम

यह घर जन्नत में मेहरे बतन है ।

२ एकमत की छा रही है कुछ कौम पर घटा सी ।

बेकिको बेखबर हैं, बूढ़ हैं या जवां हैं ।

फज्जो-नमाल उनके कुछ तुम में हों तो जानें ।

गर य नहीं तो आबा वो सब कहानियां हैं ।

सतों को दे तो पानी अब बह रही है गहरा ।

कुछ कर तो मौजवालों घटती जवानियां हैं ।

३ फादिलो को हैं फादिलो तैं एनाद—पडिनों में पड़े हुए हैं कताद ।

हिंद इत्तेफाक होता अगर, खाते घरों की ठोकरें क्यों कर ।

हासी और मंथितीकरण गुप्त ने यही किया था, किन्तु साम्प्रदायिकों ने इन इकाइयाँ की नैयारी की, परस्पर शत्रुता की बुनियाद समझा और दो राष्ट्रों के मिद्धान्त का प्रचार किया। दोनों ओर चलती है, दोनों ओर साम्प्रदायिकता है। यह कहना सूखता है कि उर्दू के इन कवियों में राष्ट्रीयता नहीं है। या यह कि इनमें मध्ययुग की तरह फारसी सस्कृति का प्रचार मिलता है या यह कि इनमें भारतीय उपमान नहीं मिलते। इकबाल का 'सारे जहाँ से अच्छा हिन्दोस्ताँ हमारा और बिस्मिल की गजलों के बिना राष्ट्रीय आन्दोलन की रूपना ही नहीं की जा सकती—गाँव गाँव में उर्दू के कवियों की वाणी ने हम प्रेरित किया है इन्हें हिन्दी से बँसे बाहर कर दिया जायगा? अवधी, ब्रजभाषा की कवितार्थ जो आज तक हो रही हैं उन्हें हिन्दी के खड़ीबोली के इतिहास से भले ही निकाल दिया जाय (यह भी भीषण अपराध होगा मैं केवल तक की रक्षा के लिए कह रहा हूँ) किन्तु उर्दू की कविताओं को हिन्दी के इतिहास से नहीं निकाला जा सकता क्योंकि दोनों शैलियों का आधार एक है अपने सरल रूप में एक ही प्रदेश की साँचे जनता उन्हें समझ लेती है और यह सबसे बड़ा तर्क है। हिन्दी उर्दू के अपने अपने बकील हैं, बहुत से 'स्वयं नियुक्त' न्यायाधीश हैं किन्तु सवाल जनता का है। जनता जब मुशायरा और कविसम्मेलन दोनों का आनन्द लेती है, तब दोनों प्रकार की कविताओं को जनता का 'अपना' मानती है अब आप यदि जनद्रोही नहीं हैं, तो जनता द्वारा स्वीकृत रचनाओं को उस प्रदेश की भाषा के इतिहास के अलग-थलग क्यों नहीं रखते? यदि जाधुनिन पाठनक्रम में रत्नाकर की ब्रजभाषा पढ़ाई जा सकती है तब हानी, आबाद की रचनाओं से प्रत्येक छात्र को परिचित करा देना से क्या हानि होगी? छायावाद के साथ-साथ यदि चक्रवर्त और इकबाल की चुनी हुई कवितार्थ हमारे छात्र पढ़ लेंगे तो राष्ट्रीयता के किम पक्ष पर चोट पड़ जाएगी? देवनागरी लिपि में जब हिन्दी को अन्य विभाषाओं का वाक्य पढ़ाया जाता है तब उर्दू का तो हिन्दी की ही एक शैली के रूप में आप भी मानते हैं। यदि वह हिन्दी की ही एक शैली है, तब उससे हमारे छात्र अपरिचित रहें, ऐसा आप क्या चाहते हैं? गिरजाँ में भुँद डालिए, क्या वहाँ मुमलमानों के प्रति नफरत नहीं है? और क्या यह उचित है? बेचारे हाथी कह गए कि वह इस देश की मिट्टी—एक मुट्ठीभर मिट्टी को बहिष्कार से भी अधिक तरजोह देते हैं, द्विवेदी युग के दण्डप्रम से तुलना कीजिए—

एक वस्तु 'ए' मरे बहिष्कारे बरी।

क्या हुआ तब आस्माना जमी।

जो कि रहते हैं तुझसे दूर सदा ।
 उनको क्या होगा जिन्दगी का भजा ।
 जिन्नो हसान की हयात है तू
 मुर्गों माही की कायनात है तू
 है नवातात की नमू तुझसे
 रख भी तुझ बिन हरे नहीं होते ।
 सबको होता है तुझसे नगबोनुमा ।
 सबको भाती है तेरी आवोहवा ।
 तेरी इक भुश्त खाक बे बदले ।
 लूँ न हरगिज अगर वहिश्त मिले ।
 जान जब तक न हो बदन से जुदा ।
 कोई दुश्मन न हो वतन से जुदा ।

X X X

यह जो भारत भूमि हमारी ।
 जन्मभूमि हम सबकी प्यारी ।
 एक बेह सम बिस्तृत सारी ।
 प्रजा कुटुम्ब तुल्य है सारी ।
 जन्मभूमि की बलिहारी है ।
 यह सुरपुर से भी प्यारी है ।

—द्विवेदी जी

दोनो रचनाओं की 'आत्मा' एक है, यहाँ तक कि शब्दावली भी मिलती जुलती है—'तेरी इक भुश्त खाक बे बदले, लूँ न हरगिज अगर वहिश्त मिले' और "यह सुरपुर से भी प्यारी है" में क्या अन्तर है ? किन्तु हिन्दी के किसी इतिहास में उर्दू की इन रचनाओं को स्थान नहीं मिला । उर्दू के इतिहासों का भी यही हाल है । नागरीप्रचारिणी सभा से जो विराट इतिहास निकल रहे हैं, उनके लेखक ही यह कार्य कर दें तो साम्प्रदायिकता के कलक से हम दो मुक्त हो जायें । हाली ने दुनियाँ की एकता की ओर प्रगति को लक्ष्य किया था और साफ़-साफ़ कहा था कि आज मजहबों के झगड़े नहीं चल सने । जिस धार्मिक पक्षपात ने दाप बेटों को जुदा कर दिया, वह सब एकता में परिवर्तित होगा किन्तु हाली की इन दृष्टि के विरोधी सुनते कहाँ हैं ?

इस्तिलाफ़े दोनो मजहब घुल रहा जिसमें ज़हर ।

जिसने मुल्को में दिए थे खून के दरिया बहा ।

दम बढ़म वह इस्तिलाफ आज बन रहा है इत्ताफ ।
जहर में होने को है ऐसा असर तिरयाफ का ।
कर रहा है जोगे हमदर्दी की सूरत में जहर ।
वह तयस्सुब जिसने बापो से किये बेटे जुदा ।

उद्गु को ब्रजभाषा की बेटी मानने वाले मुहम्मद हुसैन आजाद हाली की तरह प्रसिद्ध राष्ट्रीय नेतृत्व और कवि थे ।^१ यद्यपि आजाद कवि रूप में उतने प्रसिद्ध नहीं किन्तु उन्होंने कविताएँ लिखी हैं उनमें द्विवेदी युग की पूरी शक्ति मिलती है । आजाद ने एक कविता में अंगरेजों की देशभक्ति का नमूना पेश किया है कि जब फररख सियर बादशाह बीमार पड़ तो उनके अंगरेज डाक्टर ने अपने लिए कुछ न माँग कर अंगरेज व्यापारियों के जहाजों के उतरने लिए बंदरगाह मांगा और इस तरह इस मुल्क में अपने इङ्ग्लैंड के राज्य की बुनियाद डाल दी ।

दामन में एक अताएँ खुदावाद पड़ गई ।
और सल्तनत की हिन्द में बुनियाद पड़ गई ।^२

भारत-हु की ही तरह आजाद देश के आर्थिक शोषण की नीति से वाकिफ थे इसीलिए बादशाह फररखसियर के इलाज के बहाने इस देश पर पर जमाने की नीति पर उन्होंने हमला किया है । यह देश मुहम्मद हुसैन आजाद और अबुल क़ासिम आजाद—इन दो आजादों को कभी नहीं भूल सकता ।

१ जन्म—१८३१ ई०, प्रथम 'उद्गु अखबार' के सम्पादक, 'आजाद', 'अताली' के सञ्चालक के सम्पादक । १९१० ई० में मृत्यु ।

२ दरयादिनी तबीय की देखी भगर जरा ।
डासी न उसने सासो गोहर पर नजर जरा ।
हुम्मे बतन के जोग से बेताय होपया ।
बुछ ऐसा मेरे चारते इनआये आम हो ।
जिस से समाम मेरा बतन गादेकाम हो ।
तो इस तरफ जो मेरे बतन के जहाज आए ।
और उनम ताजिराने तिल इमतेआजआये ।
बुछ इनपं होवे राह न बीमो जवाल को ।
आराम से उतारें यहाँ अपने माल को ।

मौलवी वहीउद्दीन सलीम हाली के शागिद थे सलीम ने आर्यों के भारत में आगमन पर लिखी हुई कविता में गयोत्तरी की शोभा हिमालय की शान वरगद में जगल काली घटाएँ देखी गुण पक्षी इद्र की अप्सराएँ आर्यों के यज्ञ आदि का बहुत ही दिलकश विवरण दिया है। सोहर^१ ने सलीम की ही तरह इस देश की सुंदरता का वर्णन किया है और रामनरेश त्रिपाठी की कविताओं की तरह प्रत्येक पंक्ति में देशभक्ति प्रतिध्वनित हो रही है। सोहर हुंवे वतन के पौध लगाने के लिए लिखते थे इन पौधों को छूनेजिगर से सीपकर अगको से घेल नूटो की आवरू बढाना चाहते थे। रिमदिम बरसते बादरा में शाखों पर बैठकर तरह-तरह की रागिनिया में उहाने मुहब्बत के गीत गाने के लिए कहा है।^२

अकबर ने लिखा है कि यह चमन यद्यपि मिटने लगा है लेकिन हम इसके आशिक होगए हैं। उहान इस चमन में बेकसा की पर्यादों की भूँज सुनी थी मुर्दे भी कफन में मूहताज हैं यह भी उन्होंने देखा था।^३ जिस तरह सनातनधर्मावलम्बी तथा उनसे अधिक प्रगतिशील बुद्धिमान देशवासी पश्चिम के अनुकरण—अध्यानुकरण को देशहित के विरुद्ध समझते थे उसी तरह अकबर ने अध्यानुकृति पर मजदार व्यय किए हैं। हिन्दी का प्रारम्भिक आंदोलन अध्यानुकरण का विरोधी था यह प्रत्येक कवि की रचनाओं से स्पष्ट है। दश में एक ऐसा शिक्षित वर्ग उत्पन्न हो रहा था जो प्रत्येक भारतीय वस्तु और तीर तरीक का मजाक बनाता था इस प्रवृत्ति का हिन्दी-उर्दू कविया ने खूब पर्चाफा किया है और कवित्व भी उसमें मिलता है। इस नए शिक्षित वर्ग की स्वायत्त देशविरोधी नीति पर अकबर ने लिखा है कि इस वर्ग को सिवा अपनी शान और स्वाय के अनाया किसी की चिन्ता नहीं है—

१ जन्म १८८३ ई०, मृत्यु १९१० ई०।

२ लिहजा जुदा-जुदा हो भुगनि नपमाछाँ का
एक-एक सफ़र में हो, तासीरे बूये उत्पत।

३ मफ़तून होगय हम इस बेकसा चमन के।
आँखों में छाक डाली मिट्टी ने फूल बन के।
भूनी बहुत हैं इसमें पर्याद बेकसों की।
इस गहर में भी मुर्दे मूहताज हैं कफन के।

पैदा हुए है हिन्द में इस अहद में जो आप ।
 खालिफ का शुक कीजिए आराम कीजिए ।
 ये सामान जमा कीजिए, कोठी बनाइए ।
 मजहब का नाम लीजिए आमिल न हूजिए ।
 कौमी तरबियों के मशारिफ भी है, जरूर ।
 इस मद में भी जरूर कोई काम कीजिए ।

यानी नवीन शिक्षित वर्ग सेवा भी करता था तो उसमें एक धार्मिक मानसिक आवेशमात्र था, वह किसी गम्भीर निष्ठा का अंश नहीं था, यह 'बीमारी' देशसेवा और जनसेवा में आज भी दिखाई पड़ती है । अकबर ने देश की नाडी को भलीभाँति परखा था, उनके विचार पुराने थे परन्तु वे प्रधान-करणकर्त्ताओं में सतुलन साने के लिए आवश्यक थे । देश की उन्नति ही उनका लक्ष्य था । हिन्दी में इतना सुखद और सुधारक हास्यरस अन्यत्र नहीं मिलता ।

उपसंहार—हिन्दी-उर्दू के उक्त कवियों के प्रयत्नों से यह स्पष्ट है कि द्विवेदी युग का कवि अपने चारों ओर आँखें खोलकर देखता था । वह अपने अन्तरंग में सिमिट कर सर्वथा व्यक्तिगत मानसिक स्थितियों की व्यञ्जना को बानी का धर्म नहीं समझता था । 'जीवन की आलोचना' ही इस काव्य का मुख्य लक्षण है, अतः इतिवृत्तात्मकता, नैतिकता का कठोर आत्मक, नीरसता, उद्देशवादादि शब्द उस परिस्थिति से असम्बद्ध करके ही प्रयुक्त किए जाते रहे हैं । जब अप्रचेता कवि को यह विश्वास हो कि उसकी वाणी समाज को दिशा विशेष की ओर प्रेरित और प्रभावित कर सकती है सब वह स्पष्टता के साथ बोलता है, यह निष्ठा और आत्मविश्वास अपने में 'इतिवृत्तात्मक' नहीं कहा जा सकता । 'इतिवृत्तात्मकता' कवियों के लक्ष्य की पूर्ति की एक आंशिक पद्धति थी किन्तु जैसा हमने देखा है कि इस युग के काव्य में वैयर्थ्य कम नहीं है । चारों ओर दृष्टि फैली रहने के कारण विभिन्न पात्रों पर विभिन्न प्रकार की रचनाएँ इस युग में मिलती हैं । एक ओर हृदय की ऊष्मा का सहज विस्फोट है जो अपनी अहङ्गिमता के कारण कम रुचिकर नहीं लगता तो दूसरी ओर अनीन के भीरवमय पात्रों का पुनर्मृजन है । इन पात्रों की सहजता और पुरुषार्थ अनुपम है । भारतीय मानस को इन द्विवेदी युग के काव्यपात्रों ने बहुत अधिक प्रभावित किया है । तीमरी और पुराने देवी-देवताओं के स्थान पर स्वदेश देवता की भक्ति की प्रतिष्ठा है । देश की मार्मिक छवियों का विवरण

प्रस्तुत कर द्विवेदीयुग के कवियों ने हमारे हृदय की भक्ति के लिए एक नया 'आराध्य' प्रस्तुत किया। पहली बार द्विवेदी युग के काव्य को पढ़कर ही— हम आश्चर्य होते हैं कि 'देवी-देवता' वस्तुतः मानवीय कल्पनाएँ हैं।

युगो-युगो से मनुष्य ईश्वर की अनेक रूप देता आ रहा है, अपनी आवश्यकताओं की पूर्ति के साथ, उसके हृदय की आवश्यकताओं में भी परिवर्तन हुआ है। बाह्य जगत् और समाज को अपनी इच्छा और सबकी सुविधा के अनुसार बदलने के लिए ईश्वर में भी परिवर्तन करना पड़ा है अतः नए-नए देवी-देवताओं, उनके नए-नए रूप और व्यक्तियों का सृजन हमारे यहाँ "कला" का लक्ष्य माना जाता रहा है। द्विवेदी युग में कवियों ने पुराने आराध्यों को इस रूप में प्रस्तुत किया कि वह नए मानस में उतर सकें, इसके सिवा उन्होंने 'देश' को नए आराध्य के रूप में प्रस्तुत करके विदेशियों की देशभक्ति के सम्मुख अपनी देशभक्ति का स्वरूप खड़ा किया और इस प्रकार ईसाई और अंगरेजी साहित्य के प्रचार से उन्होंने अपने वास्तविक स्वरूप को समझने की चेष्टा की।

द्विवेदीयुग का कवि चारों ओर एक सर्वव्यापी पड़घन का अनुभव करता है, वह जगह जगह रुक कर इस देश की जनता को इस विदेशी खतरे के प्रति सावधान करता है। अपने-अपने समाजों के मध्य कुत्साओं और क्रूरियों के विरुद्ध हिन्दी-उर्दू दोनों के कवियों ने इस युग में सबसे अधिक लिखा है। प्रगतिवादी काव्य को छोड़कर द्विवेदीयुग के बाद काव्य के क्षेत्र में इस सर्बलोक-व्यापिका दृष्टि का हास होता हुआ दिखाई पड़ता है। सौभाग्य का विषय यह रहा कि 'कथासाहित्य' ने इस दृष्टि को अपनाएँ रखा है और कथासाहित्य का यह महान योगदान है। द्विवेदीयुग के बाद होना तो यह चाहिए था कि दृष्टि-विस्तार को कायम रखते हुए, गहराई के लिए प्रयत्न किया जाता किन्तु ऐसा नहीं हो सका। हमारी दृष्टि का विस्तार द्विवेदीयुग के बाद संकुचित होता हुआ दिखाई पड़ता है। कला की दृष्टि से और क्षेत्रविशेष में गहराई की दृष्टि से प्रशंसनीय कार्य हुआ किन्तु दृष्टि संकुचित होते होते "मैं" में निमिटती गई। इस "मैंवाद" के बहुत से कारण थे, इन कारणों को समझ लेने पर "मैंवाद" के अनिवार्य आगमन को भी हम समझ सकते हैं किन्तु आलोचकों से यह शिकायत करने का हक भी शायद रहेगा कि द्विवेदीयुग की वास्तविक कामना— सर्वतोमुखी-विवास के लिए सर्वतोमुखी कुत्साओं पर आक्रमण की आवश्यकता है—इस वास्तविक कामना को न समझ कर केवल कलागत दृष्टि से ही द्विवेदी युग को देखा गया। हमारे देश की जनता 'कला' का एक महान स्तर प्रस्तुत

कर चुकी थी और उसे भूल भी रही थी, द्विवेदीयुग ने कला की बारीकियों में न पड़कर भारतीय मानस में उन अभीप्साओं को जगाया जो सर्वतोमुखी सृजन के लिए सक्षम होती हैं। कला और काव्य का सृजन, समाज के सर्वाङ्ग-मुख विकास की उपेक्षा करके नहीं हो सकता, यह बात हमसे अधिक द्विवेदी-युगीन कवि समझते थे। काव्य कोई ऐसी कला नहीं है जिसमें सामान्य जीवन को एक ओर रख कर सौन्दर्य की सृष्टि की जा सके, तभी वे काव्य में उपयोगितावाद के समर्थक थे। उपयोगितावाद अपने सामान्यरूप में उपदेशवाद बनता है और उच्चतम रूप में वह ऐसे सौन्दर्य की सृष्टि में सक्षम होता है जिसमें सम्पूर्ण समाज की वास्तविक अभीप्साओं की उपेक्षा नहीं की जाती। काव्य में उपयोगितावाद कला का ह्रास नहीं करता, वह कवि से चाहता यह है कि वह अपने उपकरणों द्वारा, अपनी पद्धति द्वारा, वही कार्य करे जो एक इतिहासज्ञ, राजनीतिविशारद अथवा एक "समाज-वैज्ञानिक" करता है, अन्तर लक्ष्य में नहीं होता, अन्तर पद्धति में होता है। तभी काव्यकर्त्ता के लिए सम्पूर्ण ज्ञान और सम्पूर्ण समस्याओं से परिचित होना पड़ता है। द्विवेदीयुग के कवि और तत्कालीन "समाज विज्ञान" के ज्ञानकारों में वह दूरी नहीं दिखाई पड़ती जो बाद में दिखाई पड़ती है। द्विवेदीयुग की कमी 'पद्धति' के पूर्ण निर्वाह न कर सकने में है। 'लक्ष्य' और 'लक्ष्य' के प्रति हृदय की उत्पत्ता का जहाँ तब सम्बन्ध है, यह युग आज भी हमें शिक्षा दे सकता है। और 'पद्धति' का दोष इसलिए है कि द्विवेदीयुग में एक ऐसी भाषा को माध्यम बनाया गया, जिसमें काव्य-मरम्पराओं का अभाव था—और जब कवि राजभाषा काव्य-मरम्परा का अनुकरण करता था, तब वह खड़ी बोली की रक्षा नहीं कर पाता था। इस उल्लंघन के कारण खड़ी बोली में प्रवचन और उपदेशों में ही तब वह आनन्द आता था जो आज व्यङ्गनात्मक अथवा लक्षणात्मक पदावली में आता है। सारकालिक खड़ी बोली कविता के प्रशंसक हमसे अधिक विवेकशील थे क्योंकि उनकी प्रशंसा में यह भाव भी रहता था कि खड़ी बोली में 'इत्तनी' सफलता भी प्रशंसनीय है।

प्रश्न होगा कि यह सब स्वीकार करने पर भी आज तो उस काव्य का ऐतिहासिक मूल्य ही स्वीकार करना होगा। इस प्रश्न का उत्तर कई तरह से दिया जा सकता है। सर्वप्रथम यह है कि जब हम अपने युग के साहित्य के बाद उस साहित्य की ओर मुघ्न करते हैं तब उसमें स्वयं एक "ऐतिहासिक-रम" आता है, किसी काव्य का ऐतिहासिक दृष्टि से ही महत्त्व रह जाने का अपेक्षित यह नहीं है कि इतिहास-प्रिय पाठक को उसमें आनन्द ही न मिले।

सकुलता से पीड़ित युग सरसता को पसन्द करने लगता है। सरलता से पीड़ित युग सकुलता का पसन्द करने लगता है। आज के युग में एक ही प्रकार की रचनाएँ एक ही प्रकार की मानसिक स्थितियों का जब बार-बार पिष्टपेषण करती हैं और जब इस स्थिति में द्विवेदीयुग की स्पष्ट निम्न दृष्टि से हम 'युग' परिचय पाते हैं तब उन कवियों की सरलता को एक रोमानी दृष्टि से देखने के कारण उसमें आनन्द प्राप्त होने लगता है साकेत और कामायनी पढ़िए किन्तु सिद्धराज में भी आनन्द आता है। छायावाद के बाद बीरगाथा काल की बीर रस से फड़कती कविता आज भी वक्षस्थल स्फीत कर देने की शक्ति रखती है। इसके अलावा यह आग भी हमारी साहित्यिक संवेदना में मिला रहता है कि इससे अधिक उन कवियों से आशा करना अयाय है। हम यह भी अनुभव करते चलते हैं कि हमारे मन में जो कमियाँ हैं उनमें बहुत सी कमियाँ पुराने कवियों में नहीं हैं। हमारी उपलब्धियाँ पुराने काव्य में तो मिल नहीं सकती किन्तु प्रत्येक युग अपनी महान उपलब्धियों के साथ कुछ नई बीमारियों को भी पाल लेता है। ये नई बीमारियाँ पुराने काव्य में जब नहीं मिलती तब हमें हृष होता है। प्रयोगवादी कविता के अदभुत व्यक्तिवाद और सिद्धान्तहीनता को देखकर द्विवेदीयुगीन हरिऔध—काव्य का जब पाठ करते हैं तब लगता है कि काश ! हरिऔध आज जीवित होते। द्विवेदीयुग की एक उपलब्धि यह भी है कि कविमानस सदेह रहित है—मानवात्मा और मानवसमाज के सम्बद्ध विकास और उन्नति में उसे अखण्ड विश्वास है।

द्विवेदी युग की कला वणनात्मक, विवरणात्मक और मनोवेगात्मक है। वणनात्मक और विवरणात्मक कला के दर्शन पुराने आख्यानों को पद्यबद्ध करने में दिखाई पड़ती है मनोवेगों से विवरणा और वणनों की शीलियों को सप्रभित किया गया है। उदगारों के कारण यह कला सूक्ष्मता के अभाव और अर्थ की जटिलता के अभाव में भी कवियों के चित्त की पवित्रता को व्यक्त करती है। हिन्दी काव्य में वणनात्मक (Ecriptive Poetry) काव्य की दृष्टि से केवल द्विवेदीयुग ही श्रेष्ठ है। तत्पश्चात् इस प्रकार के काव्य का परिहास होने लगा यह सौभाग्य का विषय रहा कि द्विवेदीयुग के काव्यकारों की परम्परा सर्वथा क्षीण नहीं हुई और छायावादी काव्य के समानान्तर वणनात्मक काव्य भी थोड़ा बहुत चलता रहा कई प्रसिद्ध द्विवेदीयुग के कवि बराबर लिखते रहे। इससे अतिशय साकेतिक और प्रतीकात्मक काव्य को न समझने वाले द्विवेदी युगीन काव्य से अपना मनोरंजन करते रहे। यह स्मरणीय है कि द्विवेदीयुगीन स्पष्टताप्रिय कवि कभी भी 'छायावाद' के साथ तादात्म्य स्थापित नहीं कर

सके। इसका कारण उनकी इतिवृत्तात्मकता नहीं थी क्योंकि हम देख चुके हैं कि द्विवेदीयुग में अत्यधिक प्रकार की मुक्तक रचनाओं का भी अभाव नहीं है। इसका कारण यह है कि द्विवेदीयुग स्पष्टतावादी आन्दोलन था। स्पष्टता प्रिय युग में चित्रों की रेखाओं में भी स्थूलता रहती है किन्तु रेखाओं में पूर्णता और चित्र को पूर्णतः उभार कर रखने की भी शक्ति होती है। वह कल्पना को अधिक उत्तजित नहीं करता तथा सविनस्पता पूर्णता और विन्यास में नवीनता न हाने पर भी उसकी सबजनों से वेदछता हम आज भी प्रभावित करती है। जयत्रयदश की उत्तरार्ध प्रियप्रवास की राधा और कृष्ण तथा पथिक के पथिक को देखिए, द्विवेदीयुग की कला का मर्म मिल जाएगा।

इसके अतिरिक्त रविवर्मा के चित्रों के आधार पर खनी कविताओं में सौंदर्य का उस पक्ष की ओर कवि बढ़ता दिखाई पड़ता है जो केवल सौंदर्य पर ही अपना ध्यान केन्द्रित करता है। यहाँ भी कवियों की विवरणामय कला ही दिखाई पड़ती है। सूत्रम आभ अभियन्त्रिया के लिए यहाँ स्थान कम है अतः कवि सौंदर्य के प्रभाव का वर्णन उतना नहीं करता जितना वह चित्रगत सौंदर्य की पुनरुत्पत्ति के लिए प्रयत्न करता है। रीतिकाल के सौंदर्य चित्रण की सीमा यहाँ विस्तृत होती हुई दिखाई पड़ती है क्योंकि प्रकृति के नए दृश्यों का विवरण भी प्रस्तुत करने की ओर कवि बढ़ते हुए दिखाई पड़ते हैं। विविध वस्तुओं और दृश्यों को इस युग का कवि इस आकांक्षा से देखन चलता है कि उसमें सौंदर्य अवश्य है उससे सूक्ष्मतर सौंदर्य और उसके माध्यम से अपनी अनुभूतियों को व्यक्त करने की प्रवृत्ति न मिनने पर भी इस युग का कवि वस्तुगत सौंदर्य को महत्वपूर्ण मानने लगता है और इस प्रकार के चित्रण में अनेक सम्भावनाओं की ओर हमारा ध्यान आकर्षित करता है। प्रियप्रवास के प्रकृति चित्रण से ही यह स्पष्ट हो जाना है—विरोधितावर्जित विल्व, मुमीनि इमली बिटानुकारी बट चक्षुसचित्ता की उतावसी से पूर्ण आँखों आदि दृश्य स्पष्टतः प्रत्यक्ष वस्तु में सौंदर्यशोध की ओर कवि की उत्सुकता प्रकट करत हैं।

द्विवेदीयुग की मानसिकस्थिति में धन और वैद्वीकरण की ओर उतनी नहीं जितनी सामान्य अवलोकन की ओर है जैसे कवि समाज और प्रकृति का 'मैं' कर रहा है अथवा भ्रमण करते समय जिस तरह वस्तुओं को देखने हैं और अधिक समय तक किसी एक वस्तु को न देखते रहकर आगे बढ़ जाते हैं सभी प्रकार द्विवेदीयुगीन कवि का चित्रण 'सामान्य

अवलोकन" से सम्बन्धित है। भावनाओं अथवा मनोवेगों के चित्रण में भी वह जनेक लहरों में सबसे अधिक प्रबल 'तहर' को देखता है, उसका लेखा-जोखा प्रस्तुत करता है किन्तु वह लघु-लघु लहरों की गति, विराटतम लहर से उनका सम्बन्ध, लघु लहरों का आपस में टकराव और आस्फालन और विराटतम लहर में उनका अग्रन्यासित अवसान, दीर्घतम लहर की अपने में शतशः भग्नता और पुनः लघु लहरों का तात्पर्य—आदि का सूक्ष्म चित्रण नहीं करता किन्तु यह कौन कहेगा कि प्रमुखतम लहर के उदय, अस्त, उत्थान-मग्न और उसके प्रभाव के वर्णन में द्विवेदीयुगीन कवि असफल हुए हैं? प्रियप्रवास के दशमसर्ग, रग म भाग के जोजपूर्ण विश और 'पथिक' के देशभक्ति के उद्गारों को देखिए। उद्गारात्मक काव्य में भाव-सरिता के मध्य मुख्य-धारा को ही कवि देखता है। क्या काव्य में मुख्यधारा का चित्रण इतना महत्वहीन है कि द्विवेदीयुग को मात्र 'तुलुबन्द' कवि घोषित कर दिया जाय? प्रत्येक युग की तरह द्विवेदीयुग में नीरस तुलुबन्दियाँ हैं, इधर "नीरस तुलुहीनता" बहुत बढ़ रही है, परन्तु उस युग के श्रेष्ठ अंशों को बाद के श्रेष्ठ अंशों के साथ रखकर तौलिए, आपको आश्चर्य होगा कि द्विवेदीयुगीन काव्य इतना 'हलवा' नहीं लगेगा जितना हम समझते हैं।

द्विवेदीयुग में जितना ध्यान 'सत्य' को सीधे कहने पर दिया गया है, उतना ध्यान अभिव्यक्ति की अनुपमता पर नहीं दिया गया है। इस युग का विश्वास था कि बात सच हो और आवश्यक हो तो उसे कह देना भी काव्य का एक उद्देश्य है। अतः सच्चाई के राजपथ पर निश्चित होकर कवि चलते हुए दिखाई पड़ते हैं, प्रेम की सलीम वीथियों को छोड़कर ये कवि उस मार्ग पर चलते हैं जहाँ सारा जनसमूह भका भाँदा बाग़े बड़ता हुआ दिखाई पड़ता है, भीड़ में मिलकर लोगों से उनका दुःख दर्द पूछने हुए, उनसे सीधा सम्बन्ध स्थापित करते हुए, उनके साथ हँसते खेलते, उनके दुःख पर आँसू बहाने, उनकी बमबोरियाँ और लापरवाही का परिहास करते हुए और रास्ते की घराबियों और मौसम की कठोरताओं के बारे में सावधान करते हुए ये कवि बढ़ते हुए दिखाई पड़ते हैं। ये कवि इस प्रकार विराट जनसमूह के पथप्रदर्शक और हमराही के रूप में हमारे सम्मुख आते हैं। कहीं-कहीं यकी हुई, विभ्रान्त और विभ्रान्त भीड़ को रोककर ये कवि 'भाषण' भी देने लगते हैं, तब ये 'नेता' के रूप में भी दिखाई पड़ते हैं परन्तु ऐसे नेता जो चोट मारने वाले नहीं, सच्ची सहानुभूति वाले साथी के रूप में प्रतीत होते हैं।

ऐसा भी अनुभव होता है कि जैसे इहे विराट जनसमूह के साथ गतव्य पर पहुँचने की बहुत जल्दी है अतः देर तक एक ही वस्तु के अवलोकन वा इनके पास समय नहीं है इहे तो आगे चलना है रास्ता लम्बा है अतः जल्दी आगे बढ़ते हुए जनसमूह को भरोसा दिलाने के लिए ये कवि कथा भी सुनाने लगते हैं। इनकी कथाओं में इतना रस तो अवश्य ही है कि इनके श्रोता इनके साथ ही हँसते रोते उसाहित होते दिखाई पड़ते हैं। महिनाबा के सम्मुख ये कवि नया आदर्श रखते हैं अतः भीड़ के बीच आँखें चार करन वाली ग्राह्यो ही छात्रों में अभिसार का स्थान और समय तै करन वाली छैनछवीली नायिकाएँ उत्तरा राधा सीता आदि की कथा सुनकर आत्मशोधन करने लगती हैं। छवीले छनिया युवक वर और गलियो में आखमिचौनी न खेलने की प्रतिज्ञा करने लगते हैं जैसे किसी महान सकट के समय इहे तिजी प्रम के स्वाद की चर्चा अनावश्यक और अनिष्टकर लगने लगी हो। इस भीड़ में कुछ पुराने कविराज भी हैं जिनका स्वर भीठा है रास्ता काटने के लिए वह पुराने प्रम के गीत गाते हैं किन्तु भीड़ मुस्कराकर चुप हो जाती है उनकी न तो प्रशंसा करती है और न उन्हें पारितोषिक देने के लिए उत्सुक होती है। यह भीड़ वृत्तसत्त्व है कि हम उनकी ओर देखेंगे जिह हमारी सहानुभूतिमय दृष्टि की आवश्यकता है हम उधर चलेंगे जिधर चलने से हम सबकी उत्पत्ति होगी हम वही सोचेंगे जिससे कुछ लाभ हो हम वही गीत गाएँगे जो माग का थम परिहार तो करें ही साथ ही यात्रा का लभ्य भी बताते चल हम उसी को मन में प्रविष्ट होने देंगे जो औरो का भी ध्यान रख हम उन्हें भी पहचानेंगे जो हमारे सहायक और स्वामी बनने के लिए तरह तरह के सम्बन्ध बाग दिखात आए हैं हम यह भी विचार करेंगे कि पहले हम क्या थे और अब क्या हो गये हैं गरज यह कि द्विवेदीयुग के कवि को इस हमराही रूप में स्मरण रखने से उनके वृत्तिरव का महत्व और उनकी वृत्ति का रूप हमारे सम्मुख स्पष्ट हो जाता है—भला भीड़ के साथ क्रम से क्रम मिलाकर चलने वाला कवि क्या ऐसी भाषा में बोल सकता है जिस उसके सामी न समझ सकें ? क्या वह ऐसा गीत गा सकता है जो 'सितित्त के उम पार' का सदेश देता हो ? क्या वह यह कह सकता है कि चलना बन्द कर अभिसार शुरू करो ? क्या वह गति का उपदेश न देकर 'नीसन और बरतान' में ही भीड़ का समय नष्ट करो ? क्या वह भीड़ पर आक्रमणकारी दम्पुआ और जेवकण पर शोध न दिखाएगा ? क्या वह कुछ अपनी बीनी और कुछ जगवीनी कहकर पड़ाव पर रात में जनता का मन न बहनाएगा ? जो इस रूप में द्विवेदीयुग का न समझ कर 'बनाकार' के रूप में

उसे समझना चाहते हैं, वे गूल करते हैं। द्विवेदीयुग के कवि के 'भाव' को उस युग की "भीड़" को समझ कर ही समझा जा सकता है। यतिमान् व्यक्ति के पास इतना समय नहीं है कि वह वर्षों पड़ाव पर रुक कर अपने गीत के स्वरो को सहलाता रहे।

हिन्दी काव्य में द्विवेदीयुग अपने उक्त जनवाद के लिए सदा स्मरणीय रहेगा, पढ़ा जाता रहेगा। अपनी ईमानदारी और हृदय से कल्याण-कामना चाहने वालों की मुक्तियों में स्वतः कुछ ऐसा आकर्षण उत्पन्न हो जाता है जो बाने बनाने वालों की आकर्षक चतुरता में नहीं मिल सकता।

तृतीय प्रवाह

छायावाद-रहस्यवाद

जिस प्रकार अनंत समुद्र में एक लहर से दूसरी लहर उत्पन्न होती है उसी प्रकार द्विवेदीयुग के शम से ही छायावाद का विकास हुआ था। मैंने पुष्प से फल का सादृश्य जानबूझ कर नहीं लिया—कभी-कभी लहर से लहर उत्पन्न नहीं भी होती। एक लहर शांत हो जाती है तो दूसरी उत्पन्न हो जाती है अथवा एक लहर उठती है और वह आगे बढ़ती चरती है सब तक एक और उच्चतर लहर उसी के साथ चल पड़ती है। हिन्दी काव्य में यह बीचबिनास यथावत मिलता है। द्विवेदीयुग की लहर चलती रही और जिस भारतीय चेतना-अभ्युधि से उसका जन्म हुआ था उसीसे एक नवीन लहर उत्पन्न हो गई उसने अपने सौन्दर्य से सहसा बहुता का ध्यान आकर्षित कर लिया वह क्षीण होने पर भी ऊँचाई की दृष्टि से गगन का चुम्बन करने लगी। वह बहुत देर तक आकाश को स्पन्दित रही अतः उसरी गहराई की आर भी सोंगा का ध्यान आकर्षित हुआ। द्विवेदीयुगीन लहर इस नवीन लहर से कहीं टकराई और नाराज भी हुई तू कहाँ से आ गई? मानो यह कहकर उसने उपेक्षा भी लिखाई परन्तु एक हत्की टकराहट के बाद द्विवेद युगीन लहर अपने निश्चित गतव्य की ओर बढ़ती गई उसमें कुछ नवीन लहर का मोती और अन्य रत्न आपक इन्हें समेटती हुई और धारवाद देती हुई बढ़ती गई उधर नवीन छायावादी लहर का सास्य इतना अद्भुत और अप्रत्याशित हुआ कि दशक पुरानी लहर की ओर न देखकर इस नए सौन्दर्य में ही रमने लगे ग्रामवर नवयुवका को उसमें अधिक आनंद मिला।

इस उपमान को सम्मुख रखने पर यह विचार सुलभ जाता है कि छायावाद रहस्यवाद एक आधी की तरह हिन्दी में आया। यहाँ हमारी चेतना को भ्रम करने वाली कविता सबका विदेशी होनी यदि विदेशी होने पर भी

यह हमारी चेतना से सांख्य न रखती। छायावाद रहस्यवाद में कुछ भी ऐसा नहीं मिलता जिससे भारतवर्ष सवया अपरिचित रहा हो अतः यह लहर भी हमारे हृदय-सागर से ही उठी। रही बात प्रेरणा की सो प्रेरणा के लिए सागर चन्द्रमा को भी देखता है और भीतर की आग को भी जिसे वह बराबर पीता रहता है वह उस ज्वार का भी जबाब देता है जो उसकी अपनी अनन्तता और शक्ति की अपरिमितता के कारण उत्पन्न हो जाता है। इसके सिवा इस सारी धरती को तीन चौथाई समुद्र घेरे हुए है जो एक और अच्छा है। हिन्द महासागर हमारा है तो अतलांतिक किसका है? जब समुद्र आपस में भेद नहीं करते किसी ओर से भी धारा आए उसमें अपना गुण मिलाकर—वे उसे अपनी धारा बना लेते हैं। इसी प्रकार चेतना का महासागर भी अच्छा है—जो धारा दुनिया के किसी भी कोने में रहने वाले किसी भी व्यक्ति के मन में उत्पन्न हुई है यदि उसमें लहर बनने की शक्ति है तो वह सम्पूर्ण चेतना-अम्बुधि को अवश्य हिलोलित करेगी। इसमें समय लग सकता है बहुत बार लहर सवन नहीं पहुँच पाती बहुत सी धाराएँ एक ही भाग में शांत हो जाती हैं किन्तु जल की अच्छाई के कारण बाद में उस लहर का परिचय होने पर उसी तरह की लहर बनने लगती हैं। छायावाद के पूर्व भी कवि अंगरेजी पढ़ते थे बंगला कविताओं का अध्ययन करते थे किन्तु अपनी वर्तमान धारा में ही वे कवि मग्न रहे बहुत चले 'कलिपय अधिक जागरूक कविया का ध्यान उस लहर' की ओर आकर्षित हुआ जो उन्नीसवीं शताब्दी के अंगरेज कवियों के काव्य में वह चुकी थी। रवीन्द्र ने इस योरोपाय नहर में भारतीय दृष्टि और प्राचीन निष्ठा से बहुत भिन्नता महा पाई थी भी नहीं इसके सिवा शैली की नवीनता उसमें अवश्य थी। जिस प्रकार हम विदेशियों की समस्याओं और शासन के विरुद्ध थे उसी प्रकार उन्नीसवीं शताब्दी के कवियों की स्वच्छन्द भावना हमारे अप्रचेता कवियों को प्रिय भी लगी। हम बाहरवाला से परेशान थे और योरोपीय कवि अपने शासन की निष्ठुरता और अमानवीयता से परेशान थे। स्वतंत्रता के लिए किसी भी प्रकार के शासन और राज्य को स्वीकार महा किया जा रहा था। हमारा ध्यान इस तथ्य की ओर आकर्षित होना ही था आरच्य यह है कि भारतेन्दु और द्विवेदीयुग के प्रारम्भ में कवियों ने रोमानी कवियों से क्या प्रेरणा नहीं ली? बहुत से अंगरेजी जानते थे किन्तु जो हुआ उस पर दृष्टि रखनी चाहिए।

अतः छायावाद आधी की तरह नहीं आया लहर की तरह आया और लहर के लिए हमारी चेतना में पर्याप्त जल था। बहाने के लिए पर्याप्त

आँसू थे जिस स्वच्छन्दता को जेली वायरन वगैरह चाहते थे और जहाँ-जहाँ वे चाहते थे वही वही हम भी वह आवश्यक थी। भारतेन्दु की मृत्यु के बाद से प्रियप्रवास तक युवक कविवर यह अनुभव करने लगा था कि प्रकृति-वर्णनो में जहाँ अधिक सश्लिष्टता की आवश्यकता है वही प्रेम के क्षेत्र में अतिशय मर्यादावाद अपनी अति पर पहुँच कर अमर्यादावाद होता जा रहा है। एक व्यक्ति पर केन्द्रित प्रेमभाव असामाजिक नहीं है समाज की धुरी है। अत्यमानवीय सम्बन्ध इस एक व्यक्ति पर केन्द्रित प्रेम के ही उपग्रह हैं जो उसी के चारों ओर घूम रहे हैं। सर्वदा इस प्रेम का गायन पुण्य माना गया है अतः नैतिकता के धारण के भीतर इस प्रेम की अवहेलना नैतिकता को भीतर से पुष्ट नहीं करती। वासना को बल में लाने का उपाय उसे वही एक जगह केन्द्रित करना है अथवा वह विस्फोट के रूप में फूट कर समाज का नाश कर देगी। अतः आंतरिक नैतिकता की रक्षा के लिये प्रेम का गायन चल पड़ा। इसके लिये बाहर से प्रेरणा ली गई तो इसमें अनुचित क्या था? द्विवेदीयुग की वेदना को घनीभूत किया गया और उन दुर्दिनों में उसकी वर्षा की जाने लगी। द्विवेदीयुग की देशभक्ति को यथावत् स्वीकार किया गया। भारत की छवि के एक से एक सुघर चित्रण हुए।

द्विवेदीयुग के उपदेशवाद को प्रेरणावाद के रूप में अपनाया गया। पहले कवि सीधी पद्धति अपनाता था अब अधिक कलापूष्ण मार्ग अपनाया गया एक नई रीति चल पड़ी। द्विवेदीयुग के आय समाज की दृष्टि में साम्प्रदायिकता बढ़ रही थी गांधी जी के मैदान में उतरने के बाद एकता का स्वर प्रबलतर होने लगा था अतः हिंदूवाद के स्थान पर विश्वमानवतावाद को अपनाया गया। भारत भारती और प्रियप्रवास में देश के साथ-साथ जाति पर भी बहुत बल दिया गया है वह जाति निराशा के शिवाजी का पत्र आदि रचनाओं में एक अधिक उच्च स्तर पर व्यक्त होने लगी चिन्तु समग्रतः 'जाति' के स्थान पर मानव जाति का अर्थ छायावाद में अधिक स्वीकृत हुआ। रोमानी कवियों में भी मानव मात्र के लिए सन्देश था अतः छायावाद रहस्यवाद में उसी विश्वमानवता की प्रष्टि हुई।

द्विवेदीयुग के अन्त तक देशी विदेशी पूँजीवाद दृढ़ हुआ अतः सामाजिक व्यवस्था की दृष्टि से देश उम व्यक्तित्ववाद के लिए प्रस्तुत था—जो रोमानी कवियों में व्यक्त हो रहा था अतः अब कवि अपनी बात कहने लगे। केवल कवि' को ही देखन पर वह अपने में ही मग्न एकांत प्रेमी सपना में डूबा हुआ पचापनवाली सा लगता है। चिन्तु युग और इतिहास को ध्यान में रखने

पर छायावाद—रहस्यवाद युगचेतना का माध्यम मात्र प्रतीत होता है। नए युग के सपनों में नए मानवीय सम्बन्धों की स्थापना का प्रयत्न था, अनजाने ही छायावाद रहस्यवाद मध्ययुग के मूल्यों के स्थान पर नए मूल्यों और मानवीय सम्बन्धों की प्रतिष्ठा कर रहा था। उसने द्विवेदी युग की तरह धर्म के बहाने ध्वभिचार का समर्थन नहीं किया किन्तु द्विवेदीयुग की ऊपरी नैतिकता का विरोध कर 'विवाह' को आरोपित क्रिया न मानकर उसे 'प्रेम' के आधार पर प्रतिष्ठित किया अतः उस युग में निराला, पन्त और महादेवी 'प्रेम' के लिए स्वच्छन्दता चाहते हैं और समाज के जड़ बन्धनों में 'प्रेम' की उपेक्षा की शिकायत करते हैं। महादेवी विवाह के प्रचलित रूप के विरुद्ध 'स्वयस्वीकृत' 'परित्यक्ता' का व्रत धारण पर बँठी क्योंकि द्विवेदीयुग में "विवाह" पिता द्वारा 'कन्यादान' पर ही आधारित रहा। हरिऔध में 'प्रेम' की प्रशंसा है किन्तु वह भी स्वच्छन्दता देते हुए डर गए। शिथिल युवकों-युवतियों की "बुद्धि" और 'उत्तरदायित्व' की भावना में अविश्वास वा दूसरा नाम है—'कन्यादान'। द्विवेदी युग ने बाल विवाह का विरोध किया, विधवा विवाह का समर्थन किया किन्तु विवाह के लिए 'प्रेम' करने की स्वच्छन्दता को स्वीकार नहीं किया अतः छायावाद ने रीतिकालीन दुराचार के विरोध के साथ इस 'जड़ता' का भी विरोध किया और एक नए मानव मूल्य की सृष्टि की कि 'प्रेम' स्वयं अपने में सामाजिक है, उसके लिए समाज के रूप को नष्ट ध्वष्ट किए बिना ही स्वतन्त्रता मिलनी चाहिए चूँकि गाड़बिन और हस्तों की विचारधारा का आधार मनुष्य की स्वाभाविक 'सदिच्छा' (Natural goodness) थी अतः प्रेम की स्वतन्त्रता की बकालत करने वाले कवि बिना घोषणा करके ही यह मानते थे कि मनुष्य मूलतः 'भद्र' और 'नैतिक' होता है, बाह्य बन्धनों से जकड़ कर जो नैतिकता बनती है, वह दृढ़ नहीं होती। हिन्दू समाज में बाह्य नैतिकता के कारण भीतर जो दुराचार चलता है, उसकी मात्रा इतनी कम नहीं है कि उस पर गर्व किया जा सके। छायावादी सम्यता था कि सच्चा प्रेमी अनैतिक प्रेम नहीं कर सकता, उसने प्रेम को "फ्रीलव" से सर्वदा भिन्न समझा अतः यह समझना कि छायावाद रीतिकाल का पुनरुत्थान था, गलत है। छायावाद को स्थूल के विरुद्ध सूक्ष्म की प्रतिक्रिया कहने वाले कुछ भी स्पष्ट नहीं करते—छायावाद को राजनैतिक, सामाजिक और दार्शनिक दृष्टि पूर्णतः स्पष्ट है, यह अवचेतन वा विस्फोट नहीं था, शुद्ध चेतन का विस्फोट था। द्विवेदीयुग के कवियों और आचारवादियों (Puritans) के विरुद्ध खूबकर छायावादियों ने लिखा। जहाँ निर्भीकता है वहाँ "अचेतन का स्वप्न जाल" नहीं, "सचेतन स्वप्न जाल" होता

है अतः फायडवानी अचेतन का विस्फोट वाली जिस आलोचना को जन्म दे रहे हैं द चुके हैं वह स्वयं अपने में पराजित प्रयत्न है ।

अहा तक भारतीयता का प्रश्न है, छायावाद शब्द भारतीय आंदोलन था । भारतीय दशन का सबवात ही नई शरी मे यक्त होकर ही छायावाद रहस्यवाद बन गया है । वह सबव शरी आनि मे जो सबवाद मिलता है वह उहे यूनानी विचारका से मिला था । सब जगत मे एक ही ब्रह्म की ज्योति का दशन यूनानिया को भारत से मिला था यह तथ्य ही गर्वोने भारतीयतावानियो के लिए काफी सतोपनायक होना चाहिये । सबप्रथम यह भारतीय-दशन शव दशन स प्ररित होकर प्रसात की कविताआ मे यक्त हुआ । जीव ब्रह्म के प्रमा सापा के रूप मे यह भारतीय काय मे बहुत पहल ही आ चुका था । स्वय रवीर ने कबीर से प्ररणा ली थी । प्रसाद पर सूफी प्रभाव स्पष्ट दिखाई पड़ता है । सूफी सबवात स्पष्टत भारतीय ही है और असलियत तो यह है कि सब वात अपनी मानवीयता के कारण अधिक आवश्यक प्रतीत हुआ । अतत जीव ब्रह्म के रूप मे मानवीय प्रम का ही वणन हुआ । रहस्यवाद का आधार है— मानवीय प्रम उसे निष कह देने भर से वह दिव्य हो नही जाता । मध्य कालीन सन्त-सूफी तथा आधुनिक रहस्यवादिया ने वस्तुत मानवीय प्रम का ही वणन किया है । मानवात्मा मे प्रम की भूख जब तक रहगी तब तक वह हचिकर नगेगा कयाकि उसका हमारे हृदय से सम्बध है और चूँकि प्रमपात्र कुछ अधिक मूक्षम था अत असप्यता और कृत्रिमता (अपूर्ण कविया मे) भी आई । कतानिक दष्टिकोण के वात रहस्यवाद समाप्त होने नगा परन्तु रहस्य वाती काय आज भी प्रिय नगता है कया ? कयाकि रहस्यवाद का माध्यम ही मानवीय नही था वर्णित प्रम भी मानवीय ही था । प्रम चाहे ब्रह्म से हो या अत्रह्य से अपनी सबव्यापकता और जिजीविषा तथा सृजन के लिए मनुष्य की उन्मुक्तता और विवशता के कारण सबथा प्रिय रह्या ।

अत छायावात रहस्यवात को पुराने नाग इसलिए नही समझ सके कि वे रीतिज्ञान के अनावा और कुछ न पन्ते के जिह बाहर का भी नान था उहे यह वाक्य पसन् आया । अथगी की नवन है वह दन से सम्पूर्ण आग्रिन सार्दिय का निपध वरना होगा और कुछ पुराचीन नाग धसा करते भी हैं तिन्लु युग स वे पिछ चुके हैं । अत उनका मत विचारणीय नही है । देखना यह चाहिय कि प्ररणा चाह कही से नी गई हो उसका भारतीय हृदय मे कवि प्रविष्ट करा सता है या नहा अथवा उसकी रचना मात्र आरोपित या अनुकृत तो नहीं है ।

तृतीय प्रवाह का जन्म—नवीन छायावादी रहस्यवादी चेतना का उदय द्विवेदीयुग में ही हुआ। यह चेतना सब प्रथम प्रसाद जी की रचनाओं में दिखाई पड़ती है। गुप्त जी तथा मुकुटधर पाठेय की कतिपय रचनाओं को उद्धृत करते हुए शुक्ल जी ने अपने इतिहास में लिखा है कि मैथिलीभरण गुप्त मुकुटधर पाठेय आदि कई कवि खड़ी बोली काय को अधिक वत्पनामय चित्रमय और अन्तर्भाव्यजक रूप रंग देने में प्रवृत्त हुए। गुप्त जी ने यह भी बताया है कि यह बँगला का प्रभाव था। क्योंकि पारसनाथसिंह के किए हुए बँगला कविताओं के हिन्दी-अनुवाद सरस्वती आदि पत्रिकाओं में १९१० ई० से ही निकलने लगे थे। जीतनसिंह ने बड़सबय और प्र की रचनाओं के भी अनुवाद प्रकाशित किए थे। 'अतः खड़ी बोली की कविता जिस रूप में चल रही थी उससे सतुष्ट न रह कर द्वितीय उत्थान के समाप्त होने के कुछ पहले ही कई कवि खड़ी बोली काव्य को वत्पना का नया रूप रंग देने और उसे अधिक अन्तर्भाव्यजक बनाने में प्रवृत्त हुए जिनमें प्रधान थे सब की मैथिली शरत् गुप्त मुकुटधर पाठेय और बदरीनाथ भट्ट। गुप्त जी की नक्षत्र निपात (सन १९१४ ई०) अनुरोध (सन १९१५) पुष्पाञ्जलि (१९१७) स्वयं भागत (१९१८) बदरीनाथ भट्ट की कुछ रचनाओं (१९१३) को शुक्ल जी ने उद्धृत भी किया है। अतः शुक्ल जी के अनुसार गुप्त जी तथा मुकुटधर पाठेय ही नई धारा के प्रवर्तक माने जाने चाहिए।

गुप्त जी और मुकुटधर पाठेय आदि के द्वारा यह स्वच्छन्द मूतनधारा चली ही आ रही थी कि श्री रवीन्द्रनाथ ठाकुर की उन कविताओं की धूम हुई जो अधिकतर पाश्चात्य ढांचे का आध्यात्मिक रहस्यवाद लेकर चली थी। पुराने ईसाई सन्तों के छायावासी (Phantasmata) तथा योरोपीय काव्य-ग्रन्थ में प्रवर्तित आध्यात्मिक प्रतीकवाद (Symbolism) के अनुकरण पर रची जाने के कारण अगला में ऐसी कविताएँ छायावाद कही जाने लगी थी। यह वाद क्या प्रकट हुआ एक बने बनाए रास्त का दरवाजा सा खुल पड़ा और हिन्दी ने कुछ कवि उधर एक बरगी चुन पड़। यह अपना क्रमशः बनाया हुआ रास्ता नहीं था' (पृष्ठ २५१)।

काश ! शुक्ल जी के इतिहास में उन कवियों का भी उल्लेख होता जो 'एकबारगी' छायावाद की ओर चुर पड़। छायावादियों में काल की दृष्टि से सर्वप्रथम प्रसाद जी आते हैं और शुक्ल जी ने प्रसाद जी पर सबसे अधिक ध्यान भी किया है किन्तु प्रसाद जी की रचनाओं में विकास मिलता है। वह

एकवारगी छायावाद रहस्यवार की ओर नहीं मुक पड़े वह चित्राधार की ब्रज भाषा की कविताओं में सौंदर्य और रहस्य को व्यक्त करते हुए दिखाई पड़ते हैं। उनकी प्रथम कविता १९१० ई० में प्रकाशित हुई और काननकुसुम का प्रथम संस्करण १९१२ ई० में प्रकाशित हुआ। प्रमथिक का प्रथम संस्करण १९१४ ई० में प्रकाशित हो चुका था और चित्राधार का प्रथम संस्करण १९१८ में प्रकाशित हुआ था जिसमें पूर्व की अनेक रचनाएँ शामिल कर ली गई थी। सन् १९१६ ई० में निराला की जुही की कलौ प्रकाशित हुई थी। उसके पूर्व काननकुसुम और प्रमथिक में स्पष्ट नवीन शैली नवीन चेतना को व्यक्त कर चुकी थी। सन् १९१२ में प्रकाशित काननकुसुम की रचनाएँ कम से कम १९१२ के पूर्व से ही लिखी जाती रही होगी। गुप्त जी की नक्षत्र निपात सन् १९१४ ई० में प्रकाशित हुई थी, प्रसाद के कानन कुसुम के दो वर्ष बाद। पदुमलाल पुनानाल बहली की नई रचनाएँ १९१५-१६ ई० की हैं।

प्रसाद जी की रचनाओं में स्पष्ट विकास मिलता है। इन्दु की प्रथम कविता सन् १९०६ ई० (श्रावण संवत् १९६६ वि०) में प्रकाशित हुई थी सन् १९०६ ई० से इन्दु की रचनाओं में बराबर विकास मिलता है। छायावादी नवीन प्रयोग सब प्रथम ब्रजभाषा में मिलते हैं पुनः प्रसाद जी ने उन्हें खड़ी बोली में भी प्रस्तुत किया। अतः वस्तुतः छायावाद प्रथम ब्रजभाषा में आया और तत्पश्चात् खड़ी बोली में। ब्रजभाषा के कवियों ने पुरातन प्रेम के कारण नवीन शैली का अनुकरण नहीं किया। ब्रजभाषा के प्रति उपेक्षा देख कर और नवीन भाषा के प्रति उत्साह देख कर तथा यह समझ कर कि खड़ी बोली काय भाषा बन चुकी है प्रसाद जी ने अपनी ब्रजभाषा की रचनाओं का खड़ी बोली में अनुवाद किया। चित्राधार में प्रकाशकीय वक्तव्य से भी स्पष्ट है कि प्रसाद जी ही सर्वप्रथम नई भावनाओं और नई शैली के प्रयोक्ता थे।^१

-
- १ बीस वर्ष की अवस्था के पहले ही आपने इस दृग की कविताओं का प्रारम्भ किया था और वे यथा समय इन्दु की प्रारम्भिक कलाओं (संवत् १९६६-६७) में निहित भी चुकी थीं। इस सन्दर्भ में जो कविताएँ दी गई हैं, उन्हें देखने से यह स्पष्ट हो जाता है कि ब्रजभाषा में नवीन भावनाओं को आपने प्रथम प्रथम किस प्रकार व्यक्त किया और वे ही भावनाएँ खड़ी बोली में उसके प्रचार पाने में किस रूप में आयीं। सच तो यह है कि नवीन कविता शैली के आद्य सजीव इतिहास है।

उनकी प्रारम्भिक रचनाओं में एक नया तत्त्वदर्शन सौन्दर्य के प्रति अदभुत अनुराग तथा प्रेम के क्षेत्र में एक स्वच्छन्दता के दर्शन होते हैं। प्रकृति में जो सौन्दर्य है वह प्रकृति की पृष्ठभूमि में स्थित अलक्षित सत्ता की शक्त है यह दृष्टि भी प्रारम्भिक कविताओं में मिलती है। द्विवेदीयुग की अन्त की सीमा तक पहुँचा हुआ कठोर मर्यादावाद प्रसाद की प्रारम्भिक कविताओं में कहीं भी नहीं मिलता। द्विवेदीयुग में रीतिकाल के विरोध में कठोर नतिकतावाद के कारण कवियों की दृष्टि पाप पुण्य शृंगार और सयम दानज देव आदि द्वन्द्वों को परस्पर विरोधी मान कर चली जब कि प्रसाद जी इन दोनों को एक ही सत्ता की अभिव्यक्ति के दो रूप मान कर चले। जगत जब शिव की अभिव्यक्ति है तब उसमें प्रत्येक अभिव्यक्ति शिव शक्ति की ही प्रतिच्छवि है यह दृष्टिकोण प्रारम्भिक रचनाओं में ही मिल जाता है। गुप्त जी मुकुटधर पांडेय आदि की रचनाओं में नवीनता है परन्तु इन कवियों में इस प्रकार की रचनाओं का क्रमबद्ध और निरन्तर विकास नहीं मिलता। गुप्त जी ने द्विवेदीयुग की विवरणामय प्रवृत्ति आगे भी नहीं छोड़ी साकेत द्वार आदि यत्र-तत्र नवीन शैली के प्रयोगों के बावजूद छायावादी रचनाएँ नहीं हैं। मुकुटधर पांडेय आगे कविरूप में साहित्य को प्रभावित नहीं कर सके। यदि प्रसाद जी इकबाली छायावाद की ओर झुक पड़ने वाले कवि होते तो उनके सम्पूर्ण काव्य में योज-बुझ की तरह क्रमशः विकास क्या मिलता है? छायावाद में जिस सौन्दर्य की खोज हुई उसकी ओर प्रसाद जी प्रारम्भ में ही आकर्षित थे और बाह्य उपदेशपरकता को काव्य नहीं मानते थे—

नीन नीरव देख कर आकाश में
क्या खड़ा चातक रहा किस आश में।
क्या धकोरी को हुआ उल्लास है
क्या बलानिधि का अपूर्व विकास है।
है यही सौन्दर्य में सुपमा बड़ी
लीह प्रिय को आँच इसकी ही कड़ी।
देखने के साथ ही सुन्दर बदन
दीख पड़ता है सजा सुखमय सदन।

इस सग्रह को अपने पास रख कर आप हिन्दी साहित्य के अभिनव युग के प्रारम्भिक युग का प्रारम्भिक इतिहास सहज ही प्राप्त कर सकेंगे।

—‘प्रसाद जी की कविताएँ’—सुधाकर पांडेय

सोण प्रियदर्शन बताते इन्दु को,
 देख कर सौन्दर्य के इक बिन्दु को ।
 किन्तु प्रियदर्शन स्वयं सौन्दर्य है,
 सब जगह इसकी प्रभा ही बर्य है ।
 मानवी या प्राकृतिक सुषुमा सभी,
 दिव्य शिल्पी के कलाकौशल सभी ।^१

यह रचना 'वाननकुसुम' में संकलित है, शीर्षक 'सौन्दर्य' है। प्रसाद जी ने इसके अन्त में कहा है कि सौन्दर्य को देखकर लेखनी द्वारा उसे चित्र पर अंकित करना चाहिए और अंकित करते करते स्वयं सौन्दर्य चित्र बन जाएगा और इससे 'सत्य और सुन्दर' की व्यञ्जना हो जाएगी—

देख लो जी भर इतरे देखा करो ।
 इस वस्त्र से चित्र पर रेखा करो ।
 लिखते लिखते चित्र वह बन जाएगा ।
 सत्य-सुन्दर तब प्रकट हो जाएगा ।

यह दृष्टि 'गीताजलि' के प्रकाशन के पूर्व ही प्रसाद में विकसित हो चुकी थी और उसका कारण यह था कि शंकायमो के 'आनन्दवाद' में वह अपने को लीन कर चुके थे जिसके अनुसार यह सब सृष्टि आनन्द और 'सुन्दर' की अभिव्यक्ति है। अतः प्रकृति में सौन्दर्य और सत्य की झलक देखने की छायावादी प्रवृत्ति सर्वप्रथम सैद्धान्तिक आधार के साथ प्रसाद जी में ही दिखाई पड़ती है।

१९१४-१५ ई० में प्रकाशित 'प्रेम पथिक' में 'छायावाद' का यह दृष्टि-कोण मिलता है कि समाज में 'प्रेम' की स्वच्छन्दता नहीं है अतः उसका विरोध आवश्यक है। 'प्रेम' और 'नारी' का गौरवमायन, प्रेम की पीड़ा की महत्ता-स्थापना—प्रेम पथिक में स्पष्टतः व्यक्त हुई हैं। प० मुद्याकर पांडेय ने ठीक ही कहा है कि "उस समय दिवेदी जी की आदर्शवादी प्रभा आभा से दीप्त थी। सामाजिक आदर्श की बात बाह्य दृष्टि से नहना ही वाक्य की अभिव्यक्ति की जीवन-मीमा थी। सामाजिक सत्यो को अन्तरदृष्टि से देखकर जनमन पर उसे प्रतिष्ठित करना वाक्य की अन्तर-आत्मा नहीं मानी जाती थी, ऐसी परिस्थिति

मे अडिग होकर स्वच्छदतापूर्वक प्रमसाग्राज्य की बात मानवीयभित्ति पर करना बहुत बड़ पौरुष का काय था ।

प्रसा जी की कृति ग्रन्थि की पूज्यमान प्रमपथिक में सुरक्षित है । प्रम की स्वच्छदता वेदना और सूक्ष्म उपमानों के अतिरिक्त इस काव्य में छायावाद रहस्यवादी युग की दार्शनिकता भी मिलती है—छायावादी रहस्यवादी कवि प्रम और सौंदर्य का कवि था और ब्रह्म और सौंदर्य को एक मानकर चला । प्रम और सौंदर्य की सबव्यापकता उसे रीतिकालीन प्रम से भिन्न कर देती है—

इसका परिमित रूप नहीं है जो व्यक्ति मात्र में बना रहे ।
क्योंकि यही प्रभु का स्वरूप है जहाँ कि सबको समता है ।
इस पर का उद्देश्य नहीं है थान्त भवन में टिक रहना ।
किंतु पहुँचना उस सीमा पर जिसके आगे राह नहीं ।
अथवा उस आनन्द भूमि में जिसकी सीमा कहीं नहीं ।

अतः रहस्यमय आनन्द भूमि जो कामायनी में मिलती है वह १९१४-१५ में ही संकेतित हो चुका था यह स्पष्ट है । प्रसाद जी ने प्रम को एक महान् कल्याणकारी भावना के रूप में अपनाया था जिसमें मनुष्य को उदार और अनन्त बनाने की शक्ति है जिसमें सौंदर्य और सयोग वियोग सबका आनन्द निहित है—द्विवेदीयुग के विपक्षवाद को सर्वप्रथम प्रसाद जी ने ही अस्वीकृत किया था ।

काव्य हमारी चिंतनात्मक और भावनात्मक शक्ति को आदोषित करता है । द्विवेदीयुग में भगल का भाव घोषित अधिक हुआ । हम कह चुके हैं कि रीतिकालीन मानसिकता से सहसा सम्बन्ध विच्छेद करने के लिए यह आवश्यक था । किन्तु द्विवेदी युगीन काव्य में काव्य प्रक्रिया की विशिष्टता का सबद्रव निर्वाह नहीं किया जा सका । हरिऔध सधियुग के कवि थे अतः उनमें कहीं काव्य प्रक्रिया स्वाभाविक रूप में और वही घोषणा रूप में मिलती है । परन्तु समग्रतः द्विवेदीयुग काव्यप्रक्रिया की विशिष्टता का निर्वाह नहीं कर सका । यदि काव्य-शक्ति आनन्दमय नहीं हो पाती तब वह अनुकूल प्रभाव उत्पन्न नहीं कर पाती । द्विवेदीयुग में काव्य जीवन से सम्पृक्त होकर चला वह समाज में शुभ परिवर्तन के लिए उत्सुक था यह उसकी महानता है किन्तु व्यक्ति हितकर और उपयोगी विचारों और भावों को भी तटस्थ होकर काव्य

मे भोगना चाहता है। काव्य की सफलता इस बात में है कि वह पाठक या श्रोता में इस चेतना को न जगने दे कि उसे कोई 'लाभप्रद' वस्तु दी जा रही है। मरीज को बिना यह बताए हुए कि यह औषधि है, काष्मकार अच्छे वैश्य की तरह यह भावना जगाता है कि श्रोता के आनन्द के लिए ही वह प्रयत्न कर रहा है। आनन्द की भावना की तृप्ति के लिए ही पाठक पढ़ता है श्रोता सुनता है और छविमान मूर्तियों (Images) की सृष्टि द्वारा कवि श्रोता के अनजान में ही उसके हृदय में उपयोगी विचार और भाव जाग्रत कर देता है। काव्य और अन्य कलाएँ इसीलिए अपने में 'स्वतन्त्र और पूर्ण' प्रतीत होती हैं। वह निरुद्देश नहीं होती, अपितु वे उद्देश्य को छिपाकर, पाठक और श्रोता के अनजान में ही, उसके हृदय में प्रविष्ट कर देती हैं। अतः जिस काव्य में पाठक या श्रोता की उपयोगिता के प्रति आगस्कता बनी रहेगी, वह काव्य श्रेष्ठ नहीं होगा। द्विवेदीयुग में 'उपयोगिता' को घोषित किया गया है यही उसकी बनी है। प्लेखानव ने काव्यानन्द की परिभाषा इस प्रकार की है—

Enjoyment of artistic production is the enjoyment of that which is beneficial to the race, irrespective of any conscious consideration of benefit '।

अर्थात् समाज के लिए कल्याणकारी (सत्त्व) का आनन्द ही काव्यानन्द है किन्तु काव्यानन्द के समय किसी 'लाभ' की भावना नहीं रहती।

द्विवेदीयुग का ध्यान सर्वदा 'लाभ' (Benefit) पर रहता है अतः उसके काव्यानन्द की प्रक्रिया सदोष है। कवि काव्य को अपने में 'पूर्ण' मान कर नहीं चनता वह सृष्टि के समय भी उपयोगिता को नहीं भूलता, इस कमी को पूरा करने का सर्वप्रथम प्रयत्न प्रसाद जी की रचनाओं में मिलता है, प्रारम्भ से ही उन्होंने उपयोगितावाद के प्रति अनावश्यक जागरूकता की मात्रा को कम करना चाहा है।

चूँकि इस प्रसंग प्रयत्न में निरन्तरता और अवश्य सफलता मिलती है अतः तृतीय प्रवाह के अभ्युदय का श्रेय प्रसाद जी को ही दिया जा सकता है। वास्तविक स्वच्छन्दतावाद का उन्नतिशील रूप भी सर्वप्रथम प्रसाद जी में ही दिखाई पड़ता है। जगमाहनसिंह, श्रीधर पाठक आदि का स्वच्छन्दता 'प्रारम्भिक' और अस्पष्ट रूप में प्रस्तुत हो पाया था।

मैंने हिंदी के प्रमुखवाद नामक पुस्तक में इसीलिए लिखा था नूतन युग का प्रवर्तन प्रसाद व निराला से होता है। प्रसाद' द्विवेदी मण्डल के सदैव बाहर रहे अपनी सहानुभूति के बल पर तथा प्राचीन अद्वैतवादी दशन के आधार पर उन्होंने अपने वेदनापरक काव्य का ताना बाना बुना जो द्विवेदीयुग की १९१८ ई० के पहले की प्रचलित धारा से उन्हें अलग कर देता है।^१

प्रसाद की तरह निराला भी एकबारगी छायावा' रहस्यवाद की ओर नहीं मक पड़। निराला भी तो वषभूमि में रह रहे थे। उन्होंने बँगला में ही नवीन काव्य का अनुशीलन किया था। वह रवींद्र की कला से परिचित थे और यह भी जानते थे कि योरोप के रोमानी कवियों से प्ररणा लेकर भी रवींद्र रोमानी और रहस्यवादी काव्य के भारतीयकरण में पूरा सफल हुए थे। रवींद्र' पर सन्त कवियों का भी प्रभाव था इस तथ्य का उल्लेख स्वयं रवींद्र ने किया है किन्तु शुक्ल जी ने नहीं किया। रवींद्र के काव्य की आत्मा स्वदेशी थी उसमें सौन्दर्य को एकत्र करने का चाव था ऐसा सौन्दर्य जो मूलतः ब्रह्म से भिन्न नहीं है मगल से भिन्न नहीं है। हृदय के अंतराल के अनुसंधान की उसमें चेष्टा है स्वानुभूति की प्रधानता है तथ्यवर्णन की नहीं अतः तथ्यों को पद्यमय रूप देने वाले कवि गुप्त जी तथा मुकुटधर पांडेय भी इस काव्य से प्रभावित हुए थे किन्तु वह इस काव्य के साथ सादाम्य नहीं कर सके अतः कुछ पद्यों की रचना के बाद वह अपनी प्रकृतभूमि पर ही चले जब कि प्रसाद निराला आदि ने अपना स्वतंत्र मार्ग बनाया।

निराला पर विवेकानंद का प्रभाव अधिक था अतः भारतीय वेदान्त ने उन्हें सववाद की ओर उन्मुख कर दिया। अनेकता में एकता अर्थात् नाना सम्प्रदायों जातियों प्राणियों और पदार्थों में एक ही सत्त्व का दशन होने लगा। प्रकृति का प्रत्येक पदार्थ अपनी आत्मा का अंश प्रतीत होने लगा उसमें प्राणपुलक का संचार होने लगा। प्रकृति परमात्मा के अनुराग में रगी दिखाई पड़ने लगी। द्विवेदीयुग के लघु और असश्लिष्ट चित्रों के स्थान पर विराट' के साथ सम्पक के कारण विराट और सश्लिष्ट चित्रों की सृष्टि होने लगी। निराला की प्रसिद्ध जुही की कली १९१६ में लिखी गई। इस एक कविता ने सभी का ध्यान आकर्षित किया। तुलान्त्रहीनता प्रेम की

स्वच्छन्दता व नवीन अप्रस्तुतविधान ही नहीं। लघु की परिसमाप्ति 'विराट' में होने के कारण भी यह कविता द्विवेदीयुग की रचनाओं से सबधा भिन्न आग्रह लेकर आई। द्विवेदी जी ने सरस्वती में इस कविता को प्रकाशित ही नहीं किया।

निराला जी के पक्ष में यह कहना आवश्यक है कि उन्होंने नई रचनाओं का हिंदी में प्रवेश बड़ा ही नाटकीय ढङ्ग से किया। उनके व्यक्तित्व और रचनाओं की स्वच्छन्दता की ओर पाठक प्रतगति से आकर्षित हुए। अथ किसी कवि की ओर नहीं हुए। अतः तृतीय प्रवाह के अवतरण में यदि एक भगीरथ की जगह यदि दो भगीरथ स्वीकार किए जाएँ तो भी अनुचित न होगा।

जिस प्रकार प्रसाद जी ने नवीन शैली की जाति या छाया और मोती जैसी तरलता का सम्बन्ध 'कुन्तक' से जोड़ा था और अभिनव रहस्यवाद का सम्बन्ध शैवाग्रमो और उपनिषदों से स्थापित किया था उसी प्रकार निराला जी ने भी अभिनव सौंदर्य और रहस्य का सम्बन्ध प्राचीन अद्वैतवाद या वेदान्त से स्थापित किया था। वेदान्त से निराला जी ने आत्मा की मुक्ति और काव्य की मुक्ति का सद्देश एक साथ ग्रहण किया था। उनकी आत्मा की मुक्ति में देश और जाति की मुक्ति का भी सिद्धान्त निहित था। अतः एक ओर सौंदर्य-संग्रह और उद्यम यौवन का प्रवाह तथा दूसरी ओर त्रान्ति का विषट् घोष भी उनमें साथ ही साथ मिलता है—

साहित्य की मुक्ति उसके काव्य में देख पड़ती है। इस तरह जाति के मुक्ति के प्रयास का पता चलता है। चित्रा की सृष्टि होती है पर वहाँ उन समान चित्रों को अनादि और अनन्त सौंदर्य में मिलाने की चेष्टा रहती है— साहित्य में इस समय यही प्रयत्न जोर पकड़ता जा रहा है और यही मुक्ति-प्रयास के चिह्न भी हैं। अब सीताम्बरी ज्योतिर्मूर्ति की सृष्टि कर चतुर साहित्यिक फिर उसे अनन्त नीचनभ मण्डन में विहीन कर देते हैं। पल्लव के हिटने में किसी अनादि चिरन्तन अनादि सवज्ञ की हाथ के इशारे अपने पास घुमाने का इङ्गित करते हैं। इस तरह चित्रा की सृष्टि असीम सौंदर्य में पयवसित हो जाती है और यही जाति के मस्तिष्क में विराट् दृश्या के समावेश के साथ ही साथ स्वतंत्रता की प्यास को प्रखर तर करते जा रहे हैं।

इस प्रकार छायावादी कविता की सौंदर्य साधना और रहस्य साधना दोनों एक ओर अभिन्न होकर चलती हैं। उनमें श्रवणा बाहे बाहर से ली गई हो परन्तु उनका रूप निर्माण भारतीय दर्शन के आधार पर ही हुआ है और अपनी

अन्तिम व्याख्या में इस सौन्दर्य साधना को व्यक्ति और देश के साथ एक कर दिया गया है।

यही नही छायावाद पर जो रीतिकालीनता का दोष लगाया जाता है वह निराधार है। छायावाद में 'नारी' के सौन्दर्य को उसी विराट सौन्दर्य के साथ एक किया गया है वह जीवन की प्ररणादायिनी ज्योतिस्वरूपा शक्ति के रूप में प्रतिष्ठित हुई है। जैसे रीतिकाल में छीनी गई उसकी महिमा और गरिमा उसे पुन वापस मिल गई हो और उससे भी सन्तुष्ट न होकर जैसे नारी को ब्रह्म का पद दे दिया गया हो—

साहित्य के एक एक पृष्ठ में एक विकच नारी की मूर्ति तम बे अतल प्रदेश में मृणालरण्ड की तरह अपने शत शत दल्लों को सकुचित सपुटित लेकर बाहर आलोक के देश में अपनी परिपूर्णता के साथ खिल पड़ती है जड़ों में प्राण संचरित हो जाते हैं—अरूप में भुवनमोहिनी ज्योति स्वरूपा नारी ।^१

इस प्रकार छायावाद में 'नारी' को सौन्दर्य और प्ररणाशक्ति के रूप में स्वीकार किया यह स्पष्ट है। नारी और प्रवृत्ति के सौन्दर्य का एकत्रीकरण एक उच्च चिन्तन भूमि पर होने के कारण छायावादी सौन्दर्य वह कुत्सित प्रभाव नहीं उत्पन्न करता जो रीतिकालीन काव्य उत्पन्न करता है। द्विवेदीयुग में प्रभाव के मुक्त आदान प्रदान को असंयम माना जाता था, इस सहमी हुई चित्तवृत्ति तथा हृदय के निपथ और जीवन के मधुरतम पक्ष की अवमानना के विरुद्ध छायावाद में जो प्रतिक्रिया हुई वह न केवल साहित्य के लिए आवश्यक थी अपितु भारतीय संस्कृति के व्यापक दृष्टिकोण के प्रसार के लिए भी आवश्यक थी। उसमें द्विवेदीयुगीन आयसमाजी साम्प्रदायिकता की छाया भी नहीं है। छायावाद गांधीयुग की सृष्टि है, सम्पूर्ण भारतीय जाति की अखंडता और एकता के लिए विश्वात्मवाद से प्रेरित होकर नए कवियों ने मानवमात्र के लिए लिखा—द्विवेदीयुग का हिन्दूवाद उसमें नहीं है अतः छायावाद की आधारभूमि अधिक विस्तृत है।

छायावाद की प्रमुख प्रवृत्ति कण-कण में बिखरे हुए सौन्दर्य का दशन और उसकी व्यञ्जना है। साथ ही साथ कवि अज्ञेय सत्ता के प्रति प्रेम सम्बन्ध भी स्थापित करता है और तब उसकी सना 'रहस्यवाद' हो जाती है। यह 'रहस्यवाद' भी साधनापरक न होने के कारण अत्यधिक गूढ़ न होकर

सरल और मानवीय है। शुक्ल जी का यह बतान सही है कि छायावाद में "वर्ण्य" का क्षेत्र सन्तुलित हुआ, अनगढ़ और अनुकरणकर्ता कवियों ने कुछ निश्चित शब्दावली की पुनरावृत्ति शुरू कर दी, कृत्रिमता आने लगी, अस्पष्ट पदावली का प्रयोग बढ़ा परन्तु छायावाद के श्रेष्ठ कवियों में ये दोष बहुत कम मात्रा में मिलते हैं। 'वर्ण्यविषय' सीमित और सूक्ष्म होने पर भी अपने क्षेत्र के भीतर कवियों ने प्रत्येक पदार्थ से सौन्दर्य का दोहन किया है। छायावाद में जिन पदार्थों का वर्णन हुआ है, वह मोहक बन पड़ा है, जिन भावनाओं का वर्णन हुआ है, उनमें उन्हे पूर्ण सफलता मिली है, यह अपने में एक महान उपलब्धि है।

प्रसादजी और निराला के बाद सुमित्रानन्दन पन्त की रचनाओं ने पाठकों को आकर्षित किया। बीणा में १९१८-१९ की रचनाएँ हैं। ग्रन्थ १९२० में लिखी गई थी और पल्लव में १९१८ से १९०५ तक की रचनाएँ थी। पन्तजी की रचनाओं में एक अमृतपूर्व कोमलता और प्रकृति के पदार्थों को विस्मित हो हो कर देखने की भावना ने पाठकों को मुग्ध कर दिया। खड़ी बोली के लिए यह कोमलता एक धरदान थी। प्रसाद और निराला में भाव की मधुरिमा और चित्रों का सौन्दर्य तो था, किन्तु कोमलता उतनी नहीं थी। पन्तजी में चित्रों की सुषरता, सङ्गणालम्बक शैली और पदावली की कोमलता भी थी अतः पन्त जी की रचनाओं ने तृतीयप्रवाह के निर्माण में मृगा-ययुना के बाद 'सरस्वती' का कार्य किया। प्रसाद-निराला और पन्त की वाणी से जो त्रिवेणी प्रस्तुत हुई, खड़ी बोली काव्य के पूर्वकाव्य को पीछे छोड़कर नवशिक्षित वर्ग के हृदय सिंहान पर अभिषिक्त होगई, सन् १९२० के बाद तृतीयधारा प्रतिष्ठित होगई।

छायावादी कविता प्रकृति और प्रेम के क्षेत्रों में ही निमिष्ट कर चली। पन्तजी ने रोमानी कवियों से प्रत्यक्ष भावों और विचारों को ग्रहण किया। टेनीसन की शब्दकला और वर्ड्सवर्थ तथा शेली (Shelley) से प्रकृति-वर्णन का प्रेरणा ली। विवेकानन्द तथा प्राचीन भारतीय दर्शन से भी अपने सर्ववाद के लिए भी वह प्रेरित हुए किन्तु पल्लव काल तक की रचनाओं में शिशुओं जैसी जिज्ञासा, कोमलता और प्रकृति के सौन्दर्य के प्रति अपरिमित लालसा ही अधिक व्यक्त हुई, उनसे बिना अपेक्षाकृत सरल, स्फुट और अनुप्रास और सङ्गितमयी भाषा के कारण अधिक प्रचलित हुए। इस प्रकार प्रसाद, निराला और पन्त अपनी विशिष्टताओं के साथ-साथ एव ही भावभूमि पर स्थित दिखाई पड़ते हैं।

यह कहा जा चुका है कि द्विवेदीयुग में श्रीधर पाठक गोल्डस्मिथ से प्रेरित हुए थे। द्विवेदीयुग में वर्ड्सवर्थ की "सामान्यजन की भाषा" में काव्य लिखने के सिद्धान्त से द्विवेदी जी ने प्रेरणा ली थी, किन्तु वर्ड्सवर्थ का सहज जिज्ञासामूलक प्रकृति-चित्रण द्विवेदीयुग में नहीं आया था। छायावाद में वर्ड्सवर्थ, कीट्स और बायरन और सबसे अधिक शेकी स्प्रे प्रेरणा ली गई। पन्त जी पर इन इन रोमांटिक कवियों का सीधा प्रभाव दिखाई पड़ता है। कई जगह पन्तजी ने उनकी शब्दावली का भी अनुकरण किया है किन्तु पन्तजी को अनुकरणकर्ता कहना काव्य-प्रक्रिया से अनभिज्ञता प्रकट करना है। प्रेरणा ग्रहण करना एक बात है और उधार लेकर यथावत् रूप में दूसरों के भावों और शब्दों को प्रस्तुत करना दूसरी बात है। पन्तजी ने प्रेरणा ग्रहण की है, उसे भारतीय वातावरण में अपनी चेतना के माध्यम से पन्तजी ने प्रस्तुत किया है, मधुमक्खी विभिन्न पुष्पों से रसग्रहण करती है किन्तु उसे आत्मसात करके जब वह 'मधु' के रूप में एकत्र करती है तब मूल पुष्परस और मधु में स्पष्ट अंतर दिखाई पड़ता है। सम्पूर्ण सत्कवियों में यह गुण मिलता है। पन्तजी में भी यही प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। कई स्थानों पर केवल 'अनुकृति' भी मिल सकती है परन्तु समग्रतः पन्तजी अवश्य मौलिक कवि हैं।

समग्रतः उक्त तीनों कवियों का काव्य स्वच्छन्दतावादी काव्य कहा जा सकता है और योरोप के स्वच्छन्दतावादी काव्य से उसकी तुलना भी की जा सकती है, उसी तरह जिस तरह द्विवेदीयुगीन प्रवृत्तियों की तुलना, एक सीमा तक, डा० जान्सन के युग के साथ की जा सकती है किन्तु उस तुलना में भिन्न भारतीय परिस्थितियों पर भी पर्याप्त बल देने की आवश्यकता है।

भारतेन्दु के उत्तरकाल में पोप, गोल्डस्मिथ, टामसन, ग्रे, कूपर, वर्ड्सवर्थ स्कॉट, बायरन, आदि की कविताओं के अनुवाद हुए थे। "भारतेन्दुयुग में विश्वविद्यालयों में हमिड डैक्टिलिलेज तथा ड्रैबलर पढ़ाए जाते थे"। श्रीधर पाठक ने इन रचनाओं के अनुवादों में भारतीय वातावरण प्रस्तुत किया था और "प्रकृति-वर्णन" को स्वतन्त्र रूप से काव्य में स्थान देने के लिए कवियों को प्रेरित किया था। पाठक जी ने ग्रे के "शेपर्ड एण्ड फिलासफर" नामक रचना का अनुवाद भी "गडरिया और आनिम" के नाम से किया था।

हम कह चुके हैं कि 'प्रेमघन' के "जीर्ण जनपद" में भी प्रकृति-मुपमा का स्वतन्त्र चित्रण मिलता है। श्रीधर पाठक और प्रेमघन आदि के प्रयत्न से खड़ीबोली और ब्रजभाषा दोनों में पुरानी रीति-परम्परा नमजोर हुई।

१६०६ ई० में ललीप्रसाद पाड्यै का कविता का दरबार शीपक लेख सरस्वती में प्रकाशित हुआ था। इसमें होमर वर्जिन दाते चासर स्पेन्सर शेक्सपियर मिल्टन ड्राइडन कूपर लॉगफ़्लो बन्स कालरिज मूर साउदे शेली और टनीसन की चर्चा की गई है।^१ अंगरेजी कवियों के अपनी भाषा के प्रति प्रथम विद्रोह और विप्लव की प्रवृत्ति तथा स्वतंत्रता के प्रति प्रिय भाव द्विवेदीयुग में पाठकों के सम्मुख लाए गए। स्वयं द्विवेदीजी ने वायरन जेम्स टलर, शेक्सपियर, ग्र आदि की रचनाओं के अनुवाद सरस्वती में प्रकाशित कराए। द्विवेदीयुग पर बचम और मिल के अतिरिक्त रुसा का भी प्रभाव पड़ा था।^२

इस प्रकार हिन्दी में पूर्ण स्वच्छन्दतावादी आंदोलन (छायावाद) की एक पृष्ठभूमि द्विवेदीयुग में ही प्रस्तुत हो रही थी। विन्तु वास्तव्य की वाक्य परिभाषा और वाक्य से प्रभावित होने पर भी द्विवेदीयुग में शुद्ध स्वच्छन्दतावाद सरस्वती द्वारा प्रस्तुत न होकर प्रसाद जी के हँसु द्वारा हुआ जो धीरे धीरे अपनी कलाएँ विकसित कर रहा था। रबीन्द्रसहाय धर्मा का कथन है कि उस समय पोप के भारन ऐसे-एसे और अनैतन तथा ऐसे-आन नितिसिद्धम का प्रभाव नवशिक्षितों पर बहुत अधिक था। द्विवेदी जी से प्रभावित कवियों पर पोप का विशेष प्रभाव था। जगन्नाथ दास रत्नाकर न ब्रजभाषा में पोप के ऐस आन नितिसिद्धम का अनुवाद किया था।

अतः द्विवेदीयुग में स्वच्छन्दतावाद का पूर्ण विकास नहीं हो सका परन्तु उसी के गम में स्वच्छन्दतावाद का विकास हो रहा था यह प्रसाद तथा निराना की रचनाओं से स्पष्ट है। काव्य की शुद्ध पद्धति का भी आधिपत्य हो रहा था और द्विवेदी जी के प्रभावभजन के बाहर के कवि उपदेशवाद की उपेक्षा कर रहे थे। स्वयं द्विवेदीजी से प्रभावित कवियों में उद्गारा की सरन भाषा में व्यक्त करने की प्रवृत्ति थी। यद्यपि उसमें वैयक्तिक भावना का अपेक्षाकृत अभाव था यह कमी छायावाद में पूरी हुई।

द्विवेदीयुग और पोप जान्सनयुग में कुछ समताएँ और कुछ भिन्नताएँ भी मिलती हैं। नियमबद्धता के प्रति पोप-जान्सन की अधिक आसक्ति थी। द्विवेदीयुग में सस्त्रुन छन्दा के प्रति आसक्ति में यह प्रवृत्ति देखी जा सकती है।

१ हिन्दी पर अंग्रेज प्रभाव—रबीन्द्र सहाय धर्मा पृष्ठ ८६।

२ वही ६२

जान्सन की कठोर नैतिकतावादिता भी द्विवेदीयुग में अपना सादृश्य प्रस्तुत करती है। डा० जान्सन जैसा कठोर अनुशासन द्विवेदीजी भी लेखकों पर प्रदर्शित कर रहे परन्तु द्विवेदीयुग में 'उद्गारात्मक' काव्य जान्सनयुग से अपनी भिन्नता भी प्रदर्शित करता है। जान्सनयुग में 'नागरिक कविता' ही अधिक हुई, प्रकृति के प्रति उसमें आसक्ति नहीं मिलती किन्तु द्विवेदीयुग में 'प्रकृति' का वर्णन भी हुआ और चित्रण भी यद्यपि उसमें कवि अपनी अतर्भावना नहीं भर सके फिर भी प्रकृतिसौन्दर्य स्वयं अपने में एक स्वतन्त्र विषय बन गया। 'प्रियप्रवास' के कवि ने कथा की चिन्ता न करके बीच-बीच में प्रकृति-वर्णन भरे हैं। पोप-जान्सनयुग में 'पार्टी-साहित्य' प्रचलित हुआ था। द्विग और टोरी दलों के राजनीतिज्ञ लेखकों को साथ लेकर चले अतः एक दूसरे पर आक्षेपों का तत्कालीन साहित्य में प्रादुर्भाव हुआ। द्विवेदीयुग में 'आक्षेप' को अधिक महत्व नहीं मिला किन्तु अंगरेजों के विरुद्ध आक्षेपों, ध्यायो और परिहासात्मक पद्यों का अभाव नहीं है। अतः पोप-जान्सनयुग और द्विवेदीयुग में समताओं के साथ भिन्नताएँ भी हैं, इसमें सन्देह नहीं।^१ द्विवेदीयुग

- १ जान्सन-पोपयुग की नियम-प्रियता चासर, शेक्सपियर तथा स्पेन्सर जैसे महान कलाकारों से भिन्न अथ सामान्य कोटि के कवियों द्वारा कला की अनुशासन से रहित केवल शब्द-उद्गारों की अभिव्यक्ति की प्रतिनिधित्व स्वरूप उत्पन्न हुई थी—

But, when the art of poetry = making, the second rate poets, inspired only their feelings, will write in a "natural" style unrestrained by rules, that is, they will put their feelings into verse without caring much for the form in which they do it, this is the general history of the style of the second-class poets of the middle period of Elizabeth's reign and even shakespeare affords examples of this want of art.


English literature—S A Brooke and G Sampson p. 114

द्विवेदीयुग के पूर्व यह परिस्थिति नहीं थी। भारतेन्दुयुग के लटोवोली के काव्य का ही अंशता पण द्विवेदीयुग का काव्य था। ब्रजभाषा काव्य के 'वर्ण्यविषयो' और 'विलासिता' के विरुद्ध द्विवेदीयुग ने अवश्य विद्रोह किया। इसके अलावा जान्सन-पोप युग के 'पार्टी-

पोप-जान्सन और गोल्डस्मिथ जे, कूपर, बर्न्स आदि पूर्वस्वच्छन्दतावादी कवियों को एक साथ अपना कर चला या ।

फिर भी छायावादी या स्वच्छन्दतावादी काव्य में द्विवेदी जी की कठोर नैतिकतावादी, उपदेशवादी तथा बहिर्मुखी प्रवृत्तियों के विरुद्ध उग्र प्रतिक्रिया हुई और छायावादी कवि विवरणात्मक, आध्यानात्मक, काव्य को छोड़कर प्रकृति प्रेम और समाज के सम्बन्ध में अपनी प्रतिक्रियाओं को अत्यधिक आभ्य-
तरिक पद्धति पर व्यक्त करने लगे । सीधे बुद्धि या नैतिक भावना की अपील करने के स्थान पर धूप-छाँह-प्रधान सुन्दर चित्रों को चुनने लगे, जिसने हमारे सौन्दर्य बोध को सर्वथा परिवर्तित कर दिया ।

यूरोप के स्वच्छन्दतावादी कवियों में मुख्य स्वर इस प्रकार थे—

सौन्दर्यवाद—पोप-जान्सन युग के बाद स्वच्छन्दतावादी कवियों में "प्रकृति और नारी" के सौन्दर्य से कवि प्रेरणा लेने लगे । सूफियों की तरह कण-कण में इन्हे 'सौन्दर्य' के दर्शन होते थे ।^२ 'सौन्दर्य' को सिद्धान्त और जीवन तथा काव्य के उद्देश्य के रूप में ये कवि स्वीकार करके चलते दिखाई पड़ते हैं । सामान्य से सामान्य वस्तु में सौन्दर्य की झलक देखकर ये कवि शिशुओं  समान किलक उठते हैं । जीवन की कुरूपता, और कर्दम के विरोध में ये कवि इस सौन्दर्य को प्रस्तुत करते हैं । नागरिक जीवन की कृत्रिमता और कष्ट के विरुद्ध ये कवि प्रकृत जीवन, प्रकृत भाषा और अनागरिक चित्रों की प्रकृति के सौन्दर्य को प्रस्तुत करते हैं । 'सौन्दर्य' शास्त्रीय काव्य में कम नहीं है किन्तु अपने समय के गलितकुष्ठ सामाजिक क्रम से असंतुष्ट प्राकृतिक सुषुमा और प्राकृतिक जीवन को ये कवि जिस उत्सुकता और कौतूहल से देखते

काव्य की भूमि भी यहाँ नहीं बनी थी—किन्तु जान्सन-पोप युग के प्यूरिटन कवियों और सेसर्कों के द्वारा राज्यदरबार के भोगवाद के विरुद्ध प्रशस्ति कठोर नैतिकतावाद द्विवेदीयुग में अवश्य मिलता है । इस दृष्टि से Andrew Marvell के व्यंग्यों (Satires) के साथ द्विवेदी जी के 'उपदेशवादी' रचनाओं की आत्मा में एकता बिताई देगी ।

2. *I have loved the principle of Beauty in all things and if, I had time, I would have made myself remembered.*

—Keats

हैं वह कौतूहल पुराचीन काव्य में नहीं मिलता । स्वच्छन्दतावादी सौन्दर्य बाह्य नियमा—सावयवता सामञ्जस्य आदि पर आधारित न होकर आंतरिक अनुभूति पर आधारित है ।

सौन्दर्य एक सिद्धांत एक आंतरिक विश्वास के रूप में द्विवेदीयुग में स्वीकृत नहीं था । वहाँ सौन्दर्य-साधना अवान्तर रूप में हुई है । छायावाद में इसे 'सवस्व मानकर कवि चल पड़ अतः बाह्य दृष्टि से साहित्य को देखने वाले विचारको ने घोषित किया कि छायावादी को न देश की चिन्ता है और न समाज की उसे केवल अपने अह और स्व की चिन्ता है । इस आक्षेप को बल तब और मिलता गया जब छायावादी कवियों ने अपनी 'जनमीस्ता' का परिचय दिया । छायावादी सभी कवि एकांतसाधक रहे जबकि द्विवेदी युग का एक भी कवि एकांतसाधक न था । अतः छायावाद के सौन्दर्यवाद के भी दो पक्ष हैं एक उसे द्विवेदीयुग के उपदेशवाद से अलग कर काव्य में स्वतंत्र स्थान देता है और उसके प्रभाव से काव्य बुद्धि और नैतिकभावना के अतिरिक्त हमारे सौन्दर्य-बोध को अपील करने लगता है यह उसका उज्ज्वल पक्ष है दूसरा पक्ष उसे जनसंघर्ष से दूर करता है । इस पक्ष की स्वयं छायावादियों ने आलोचना की किन्तु आगे चल कर यह भुला दिया गया कि छायावाद सौन्दर्य के प्रथम पक्ष की दृष्टि से स्वतंत्र अनुकरणीय रहेगा । काव्य का एक प्रमुख कर्तव्य विभिन्न पदार्थों में अवस्थित सौन्दर्य का संचय भी है ।

नई कविता की सौन्दर्य-संग्रही प्रवृत्ति स्पष्टतः छायावादी प्रवृत्ति है और प्रशंसनीय है । काव्य जिस प्रकार कम और हृदय के सौन्दर्य या भावना के सौन्दर्य का चित्रण करता है उसी प्रकार पदार्थों से सौन्दर्य का दोहन भी करता है ।

छायावाद में हृदय का सौन्दर्य कवियों की सहज विस्मयभावना मानवमान के प्रति अनुराग समता का उदघोष स्वतंत्रता के प्रति अमिट व्यास, नारी के प्रति सम्मान उसकी महिमा और सुपुमा के गायन और देश तथा समाज के लिए अदभुत अपूर्व स्वर्ग के निर्माण के लिए अटूट विश्वास के रूप में व्यक्त हुआ है अतः योरोप के रोमानी कवियों की 'सौन्दर्यवादी' प्रवृत्ति अपने सभी रूपों में छायावाद में मिलती है । निश्चितरूप से कविता ने योरोप से नया दृष्टिकोण अपनाया है परन्तु उसे आत्मसात् करके भारतीय प्रकृति और भारतीय परिस्थितियों के सन्दर्भ में प्रस्तुत किया है ।

भावातिरेक—याराण के रामानी काव्य की द्वितीय विशेषता भावातिरेक है (expense of enthusiasm) है । हरिमोघ और गुप्त जी की कृतियों

म जो उद्गार मिलते हैं उन्होंने छायावादी भावातिरेक का माय स्वच्छ किया था किन्तु द्विवेदीयुग और छायावादी भावातिरेक में अंतर है—छायावादी भावातिरेक व्यक्तिगत है व्यक्तिगत का अर्थ यह नहीं है कि उसका साधारणीकरण नहीं होता किन्तु भारतीय काव्यशास्त्र में कवि के व्यक्तिगत अंग का सम्मान होने पर भी छायावादी वसा व्यक्तिवतावादी नहीं मिलता। मैं के माध्यम से छायावादी कवि प्रकृति और समाज के प्रति निजी प्रतिनिध्याओं को मुक्त रूप से बाणी का विषय बनाना है। जयद्रथबध और प्रियप्रवास में कवि विभिन्न पात्रों के भावों के साथ तात्कालिक करके उनके उद्गारों को व्यक्त करता है किन्तु छायावादी काव्य में कवि हृदय का टटोलता है वह अपनी अनुभूति का समाज के सम्मुख रखता है। और चूंकि कवि की निजी भावनाओं में हम अपनी भावनाओं का भी प्रतिबिम्ब देखते हैं—अतः उन व्यक्तिगत अनुभूतियों का साधारणीकरण अवश्य होता है विनयकर प्रेम और प्रकृति के धन में छायावादी कवियों के उद्गार हमारे हृदय के निकट प्रतीत होते हैं। द्विवेदीयुग में निजी भावनाओं को व्यक्त करने में अविच्छिन्नता का भय रहता था। छायावादी में कवि वही निमग्न होकर और वही सर्वोच्च के माय अपनी प्रेम की भावनाओं का निवेदन करता है वही प्रकृति के माध्यम से वह अपने सुख-दुःख और आशा-आकांक्षाओं का वर्णन करता है और वही सीधे समाज पर प्रहार करता है। यह मानना होगा कि कविता का विरोध और उत्थापन सबन समाज हृदय का प्रतिनिधित्व नहीं करता और छायावादी काव्य में एक अवश्य ऐसा अंग है जो अनिवार्य व्यक्तिगत है किन्तु वस्तु सा अंग ऐसा भी है जहाँ कविता का भावातिरेक हम विचित्र नहीं लगता। उसका साधारणीकरण हो जाता है। प्रश्न यह है कि क्या इस साधारणीकरण और प्राचीन काव्य के साधारणीकरण में अंतर नहीं है? उत्तर यह है कि आँसू (प्रेम) आँसू (प्रमत्त) उच्छ्वास (पल्ल) आदि कविताओं में इन कविता के उद्गार पुराने काव्यों के उद्गारों से प्रकृति अलग भिन्न नहीं है। भविष्य के सम्बन्ध में इन कविता की आशा आकांक्षाएँ भी हम विचित्र नहीं लगती किन्तु कवि जिस प्रकार अपने को सबका गुप्त रखकर निश्चित-नीटन पर वलित पात्रों की सामान्य या स्थायी भावों का बाणी देकर रस विषय की मृष्टि करता था उसमें छायावादी कविता के उद्गारों में यह अंतर अवश्य है कि सबके उसने व्यक्तित्व का स्पष्ट हम अनुभूत होना चाहता है—अतः छायावादी उद्गार में तो प्राचीनकाव्य में इतना भिन्न है कि उनका साधारणीकरण ही नहीं है सब और न के उद्गार इतने सामान्य हैं कि उनमें कवि के व्यक्तित्व का स्पष्ट ही नहीं है।

दूसरा अन्तर छायावादी भावातिरेक मे यह है कि उसे जिस लक्षणात्मक शैली में और नए अप्रस्तु विधान द्वारा व्यक्त किया है उससे प्रारम्भ में पुराने पाठकों को बड़ी उलझन होती थी परन्तु धीरे धीरे नई शैली में परिचित हो जाने पर नए काव्य में हार्दिकता विचित्र प्रतीत नहीं हुई ।

छायावादी भावातिरेक इसलिए भी कुछ विचित्र लगा कि वह प्रकृति के माध्यम से भी व्यक्त हुआ है । प्राचीन काव्य में प्रकृति अप्रधान और मानवाय भावनाएँ प्रधान रही हैं अतः प्रकृति या तो पृष्ठभूमि के रूप में अथवा भावनाओं को उद्दीप्त करने के माध्यम के रूप में प्रयुक्त हुई है । छायावाद में कवि अपने उद्गारा को प्रकृति वर्णन करते समय अप्रत्यक्ष रूप से और कहीं प्रत्यक्ष रूप से व्यक्त करता था अतः परम्परागत पाठकों को उलझन होती थी । द्विवेदीयुग में इस पद्धति की प्रथम चलाकः प्रियप्रवास और रामनरेश बिपाठी के काव्यों में मिलती है किन्तु यत्र-तत्र ही ।

अंगरेजी में रोमानी काव्य में बहसवय ने काव्य की परिभाषा ही यही की कि काव्य प्रबल भावनाओं को व्यक्त करता है । उसकी परिभाषा के दूसरे अंग—(Recollected in tranquillity) पर द्विवेदीयुग ने ध्यान नही दिया था । छायावाद में वहाँ मैं के माध्यम से प्रबल उद्गार भी हैं और शान्त मानसिक अवस्था में प्रबल उद्गारा का स्मरण करती हुई चित्तवृत्ति द्वारा चित्रण भी हैं । बहसवय शेली कीट्स बायरन आदि ने अपने हृदय की भावनाओं का जिस प्रकार नई शैली में निःसंकोच व्यक्त किया था उसी प्रकार प्रसाद निराला पन्त और महादेवी तन्मा परबती छायावादी कविओं अचल नरेन्द्र और बन्धन ने भी अपनी भावनाओं के लिए काव्य में कोई कृपणता नही करती । बन्धन नरेन्द्र आदि में अधिक वैयक्तिक ग्रन्थ उनके भावातिरेक की विशेषता है ।

कुत्रिमता के विरुद्ध सादगी का विरोध (Instinct for elemental Simplicity)—गोप-जान्सन युग की भाषा में कृत्रिमता थी । उस युग का सबसे सामान्य प्रातःकाल की अराधना, सामान्य व्यक्ति की कान्य-हृत्स तथा चन्द्रमा की निशा का देदीप्यमान दीपक' कह कर हाँ पुकार सकता था । रोमांटिक काव्य में—विशेषकर बहसवय के काव्य में सादी भाषा में जन साधारण के जीवन के सौन्दर्य का चित्रण किया गया । यद्यपि सादी भाषा का शिक्षान्त पूणतः नहीं चल सका परन्तु सामान्य पदार्थों और सामान्य व्यक्तियों के जीवन के सौन्दर्य की ओर नए नवियाँ न बड़ी लावसा से देखा । स्त्रो

के प्रभाव से कवि नागरिक जीवन को सभ्यता की व्याधि मानने लगे थे और प्रकृति और प्राकृतिक जीवन के प्रति पुनः प्यास उत्पन्न होगई थी। हमारे यहाँ द्विवेदीयुग में यह कृत्रिमता नहीं थी क्योंकि यहाँ देश को मुक्त करने का प्रयत्न सर्वोपरि था। चूँकि द्विवेदी युग में वडंसवर्ष की "व्यावहारिक भाषा" का सिद्धान्त भाषा में सौन्दर्य नहीं ला पाया था अतः छायावादियों ने प्रारम्भ से ही 'अलङ्कृत भाषा' का प्रयोग किया क्योंकि अन्ततः नए कवियों के सम्मुख अपने साहित्य की समस्याएँ भी प्रमुख थीं। इस 'अलङ्कृत भाषा' और अलङ्कृत वर्णनों के कारण छायावाद सामान्य जनता में प्रचलित नहीं हो सका किन्तु काव्य की दृष्टि से वह उच्चतर काव्य की सृष्टि में सफल हुआ। सामान्य व्यक्ति की 'बुभुक्षा' और 'अभावो' का वर्णन छायावाद में बहुत कम मिलता है यद्यपि सहानुभूति वहाँ अवश्य विद्यमान है अतः 'प्रकृति' के क्षेत्र में ही रूसो का प्रभाव छायावाद पर अधिक दिखाई पड़ता है। रूसो और रोमांटिक कवियों की प्रेरणा से छायावाद 'प्रकृति' के अन्तर्गत में शरण अवश्य लेने लगा—जीवन की कुरूपता और समाज की भ्रष्टालाओं से मुक्ति के लिए कवियों ने प्रकृति की ओर देखा। प्राकृतिक पदार्थों की सादृशी, सजीवता, स्वच्छन्दता और सुषुमा छायावादी कवि ने 'आत्मतोष' के रूप में अपना ली, यहाँ तक कि कभी कभी तो नारी के 'बाल जाल' में सोचन 'उसज्ञाने' से भी उसने दृढ़तापूर्वक बना कर दिया।

मानवतावाद—'सामान्य' में असामान्य सौन्दर्य की शोध के अतिरिक्त योरोप के रोमांटिक कवियों पर 'रूसो' के मानवतावाद तथा गाडविन के अराजकतावाद का भी प्रभाव पड़ा। १८वीं शताब्दी के अन्तिम दर्शकों तथा १९वीं शताब्दी में राजनैतिक तथा सामाजिक विचारकों का यह विश्वास था कि मनुष्य स्वभावतः 'भद्र' होता है। सभ्यता उसे जघम्य और कृत्रिम बनाती है, विभिन्न बन्धनों की सृष्टि करती है, उसमें धन, पद और विषमता के प्रति लोभ उत्पन्न करती है। इन विचारकों के अनुसार भविष्य में समाज समानता, भ्रातृत्व और स्वतन्त्रता पर आधारित होगा। १८वीं शताब्दी में ही यह विचार मार्किजस (Marquis De condorcet) के दर्शन में मिलता है कि सभ्यता उच्चतर व्यवस्था की ओर गतिमान है और भविष्य में मनुष्य-स्वभाव सर्वथा दोषरहित और समाज समानता पर आधारित होगा। यह मान लिया गया कि पूर्व युगों के जड़ नियमों द्वारा आगे के समाज की बाधना 'अनैतिहासिक' और 'अवैदिक' कार्य है। भविष्य के ऐसे सुखद स्वप्न 'युटोपियन समाजवादियों' के ग्रन्थों में भी मिलते हैं—वडंसवर्ष,

कालरिज, साउदे तथा शेरी की कविताओं में मानवता के भविष्य के सुखद स्वप्न सुरक्षित हैं।^१

रूसी के 'सोशल कंट्राक्ट' और 'एमिली' तथा यूटोपियन समाजवादियों की विचारधारा सारे योरोप में फैल गई थी। 'रूसी' का विचार था कि मनुष्य जन्मतः भद्र उत्पन्न होता है, सभ्यता ने उसमें बुराईयाँ उत्पन्न की हैं। 'एमिली' में कहा गया है कि "ईश्वर ने सभी वस्तुएँ अच्छी उत्पन्न की हैं। समय ने उन्हें कुरूप और बीभत्स बना दिया है," अतः कवियों में मानवता के स्वर्गीय भविष्य की कल्पाएँ स्वभावतः ही बाणी का विषय बनने लगीं। इस व्यापक मानवतावाद में, जिसमें प्रत्येक व्यक्ति के सुख, समृद्धि, समान अवसर और स्वतन्त्रता का प्रचार किया गया था, देश जाति और धर्म की सीमाएँ नहीं थीं अतः 'विरवमानवादा' के रूप में यह सर्वत्र सम्मानित हुआ। प्रसाद, निराला, पन्त आदि ने भी 'भारतीय विश्वबन्धुत्व' से प्रेरणा लेकर उसे हिन्दी में व्यक्त किया—'शेरी' ने जिस तरह तात्कालिक सामाजिक रुढ़ियों और कुत्साओं के विरुद्ध तूफानी कविताएँ लिखी हैं, उसी तरह पन्त ने परम्परावाद का खंडन और निराला ने ज्ञान्ति का शब्दनाद किया है किन्तु भारत में परिस्थिति दूसरी थी—विदेशी आधिपत्य के विरुद्ध स्वतन्त्रता का स्वर तथा जड़ परम्पराओं और रुढ़ियों के विरोध के बावजूद छायावाद में अपने भारतीय अतीत के प्रति 'भक्ति' अवश्य मिलती है, वस्तुि भारतीय अतीत से प्रेरणा लेकर ही छायावादियों ने अपने "विश्व बन्धुत्ववाद", सब क्षेत्रों में 'स्वतन्त्रता' और 'समानता' पर आधारित मानवीय सम्बन्धों की घोषणा की है और ऐसी कविताओं में छायावादी कवि 'पंथम्बरी मुद्रा' में बोलता है—त्रिवेदी युग की सदीर्घता का यहाँ स्पर्श भी नहीं है।

अतः छायावादी मानवतावाद रोमानी प्रवृत्तियों में एक प्रमुख प्रवृत्ति के रूप में आया था यद्यपि उसका भारतीयकरण भी किया गया है।

धृतिवाद—गोर्की ने व्यक्तित्ववाद के विषय में लिखा है कि व्यक्तित्ववाद बाहरी दबाव से उत्पन्न होता है, वर्गवादी समाज में 'दबाव' स्वाभाविक रहता है। धृतिवाद अन्याचार से अपनी रक्षा करने का एक असफल प्रयत्न होता है।^१

1. Recent Political thought—F. W. Coker, Page 28.

1. Individualism results from pressure on man from without from class society, individualism is the futile attempt of the individual to protect himself from tyranny.

याराय के रामानी कविया म यह व्यक्तिवाद स्पष्टन मिलता है। जेनी, वापरन आदि वगवादी समाज क दबाव न मुक्ति चाहत हैं किन्तु १९वीं शताब्दी क य कवि यह स्पष्टन नहा समझ सक कि अनंत वधवादी समाज क स्थान पर वगहीन समाज की स्थापना का व्यावहारिक उपाय क्या है ? प्राप्त कर्मों के सफाई क स्थान पर य कवि मानव की सुदृष्टिआवा का जाग्रत करत हैं या भविष्य क स्वतन्त्रता वृत्त हैं। इसक अनिश्चित व बाह्य दबाव से आत्मश्ला क लिए अपन 'स्व' म निम्न हान लगत हैं।

यह प्रवृत्ति छायावाद कविया म भी दिखाई पड़ती है, प्रमाद' म 'स्व' म निम्न हान की प्रवृत्ति प्रारम्भ स ही मिलती है। एक मताराग्य म मंग हान की प्रवृत्ति पन्त और महात्मा म भा है। निराशा म यह प्रवृत्ति उनके रहस्यवाद' म दिखाई पड़ती है। पन्त का सा 'स्वप्नद्रष्टा' हैं ही, अपनी निजा भावनाआ और निजा स्वप्ना का बागी बन की प्रवृत्ति छायावाद म प्रारम्भ स ही दिखाई पड़ती है। व्यक्तिवादी कवि अपन अनम् क अवताकत म मग रहता है। वह समष्टि क ऊपर अपना ध्यान केंद्रित नहीं कर पाता। १९२० ई० के आत्म-आम छायावाद का रूप निश्चित हान समता है किन्तु यह समय राष्ट्र और समाज क लिए संघर्ष का समय था। हमक सिवा कानि-कानि जनता का दैन्य अगिना असफाई आदि दुःखदृष्टावा क लिए एक चुनौती क रूप म सम्मुख उपस्थित था किन्तु हम समय म छायावाद का 'मैवाद' उनके व्यक्तिवाद का स्पष्ट करता है। समाज विज्ञान का छायावाद के प्रारम्भ म एक प्रकार से अस्तित्व ही नहीं था अन छायावादी कवि वह नहीं समझ सका कि भारत की मुनि महात्माओं तथा कृषक क संगठन म है अन छायावादी कविना का कुछ का एसा भी है जो व्यावहारिक समाजान के अभाव म अतृप्त हो गया है—आत्मताप, आत्मशान्ति, आत्मोन्नति, आत्मरादन आदि तत्त्व जो छायावाद म मिलत हैं, ये व्यक्तिवाद क ही विभिन्न रूप हैं। छायावादिया का 'अह' जो अस्माभि और विरन्तन क छार छूता हुआ दिखाई पड़ता है, वह भी व्यक्तिवाद का ही एक रूप है। व्यक्तिवादी 'सामान्य' म असमान्य सौन्दर्य की शोध भले ही करत किन्तु वह सामान्य व्यक्ति से अलग का 'दूर' समझता है। वह 'दूरस्थित' दन्त या 'द्रष्टा' की तरह बाह्य सदा और वास्तविक घटनाओं को मानविक दृष्टावा क रूप म ही देखता है। वह कुम्पता, कुम्ता और दाष्टिय से घृणा करता है किन्तु स्वयं 'शरीर' और 'मुष्ठी' आवन व्यतीत करता है। अन्त का 'समष्टि' म दिना दन का नैतिक साहस्य व्यक्तिवादी म नहीं होता। वह कल्पना म सपाय जात को कटुता और कर्मा का दूर करके 'स्वर्गिक

स्पर्शों' के सुख में मग्न रहता है और इस प्रकार बाह्य अत्याचार यथावत् बना रहता है क्योंकि उसके नाश के लिए वास्तविक प्रयत्न में वह योग नहीं देता । पन्तजी ने इसी व्यक्तिवाद से चिढ़कर कहा था कि छायावाद 'अलकृत संगीत' धन कर रह गया, उसके स्वप्न खाद्य, मधु और पानी नहीं बन सके थे ।

बीसवीं शताब्दी के प्रथम तथा द्वितीय दशक में, हमारे देश में परम्परागत उत्पादन के साधनों में परिवर्तन 'अनुभव' होने लगा था । मध्य-कालीन समाज में 'वैयक्तिक स्वतन्त्रता' का सिद्धान्त बन ही नहीं सकता था । औद्योगिक विज्ञान ने व्यक्ति को 'स्वच्छन्दता' और 'आत्मगौरव' दिया यद्यपि वह वास्तविक न होकर भ्रमपूर्ण था । 'वैयक्तिक स्वच्छन्दता' के नारे से लाभ उस वर्ग को हुआ जो औद्योगिक विकास में अपने व्यक्तिगत लाभ के लिए तल्लीन था । फ्रान्स और इंग्लैंड में 'स्वच्छन्दता, भ्रातृत्व और समानता' के नारे मध्य-कालीन सामंती व्यवस्था को अपव्यस्य करने में सफल हुए थे और पूँजीपतिवर्ग की निरंकुश स्वच्छन्दता की स्थापना में सहायक हुए थे । 'निरंकुशलता' ही इसका फल था किन्तु इससे 'श्रम' मध्यकालीन बन्धनों और सीमाओं से स्वतन्त्र हो गया । भारतवर्ष में पूँजीवाद का विकास बहुत धीरे-धीरे हुआ किन्तु सन् २० तक उसकी बुनियाद काफी मजबूत हो चुकी थी अतः योरोप के पूँजीवाद के अभ्युदय के समय के नारों को यहाँ भी अपनाया गया और मानवमात्र की स्वतन्त्रता, सम्मान और समानता के संदेश ने 'व्यक्ति' को एक अभूतपूर्व 'गौरव' दिया । यह 'गौरव' कुछ व्यावहारिक रूप में भी बढ़त रहा था । नवीन शिक्षा-संस्थानों—विश्वविद्यालयों, कालेजों और स्कूलों में मध्यकालीन भेदभाव क्षुप्त होने लगा था—जाति, संवस और दूसरे आधारों पर आधारित ऊँच नीच की भावना की समाप्ति का श्रीगणेश हो चुका था । जाति और धर्म के आचार और बन्धनों के प्रति इसीलिए कठोर प्रतिन्या हुई और व्यक्ति के गौरव के गीत गाए जाने लगे । यद्यपि समाज का अधिकांश और निर्णायक वर्ग वास्तविक अधिकारों से वंचित था तथापि छायावादी काव्य के व्यक्तिवाद ने उसमें 'आत्मगौरव' उत्पन्न करना प्रारम्भ कर दिया । द्विवेदीयुग में ही यह प्रवृत्ति प्रारम्भ हो चुकी थी परन्तु 'व्यक्तिवाद' का स्पष्ट रूप छायावाद में ही मिला । चूँकि पूँजीवाद सामान्यवाद से आगे की विकास-शृंखला है अतः यह 'व्यक्तिवाद' इन दृष्टि से एक "प्रगतिशील" कदम था । 'व्यक्तिवाद' व्यावहारिक रूप में 'मध्यवर्ग' की रक्षा और विकास के लिए भी आवश्यक था जिसमें विभिन्न जातियों और वर्गों से लोग आ रहे थे ।

वेदनावाद या दुःखवाद—रोमान्टिक कान्य की एक धारा दुःखवादी भी है। प्रमाद में कन्या का विवृत्ति प्रारम्भ से ही मिनती है। कीन्स श्रेयो आदि की रचनाओं में वेदना का स्वर स्पष्ट सुनाई पड़ता है। जो कवि एक बार मोन्दव क साग्र है व ही दूसरा बार यह कहत सुनाई पड़त है कि मगुरतम गीत बहा हात है जिनमें अधिकतम दुःख की व्यनना होती है। यह दुःख कुछ तो राक व प्रति कन्या क भाव क कारण था और कुछ मानवीय प्रपन्ना की असफलता देखकर भी उत्पन्न हुआ था। १६ वीं शताब्दी में प्राकृतिक विज्ञान तथा समाजविज्ञान की यात्रा में अद्भुत उन्नति हुई किन्तु इसका माय-माय एक प्रकार का निराशावाद भा दिखाई पड़ता है। बायरन के 'चाइल्ड हैरॉड' में यह निराशावाद दिखाई पड़ता है। बुद्धि (Reason) की असफलता निराशावाद को पापित करता है। शोपेनहावर तथा हूडमन जैसे जर्मन दार्शनिक निराशावाद का प्रचार कर रहे थे। इसका फाड़ा बहुत प्रभाव कान्य पर भी पड़ा। भेरी की कविताओं में कहीं-कहीं निगूढ़ वेदना मिनती है यद्यपि रोमानी कवि प्रायः जन में आशा के स्वर के साथ अपनी अपनी रचनाएँ समाप्त करते हैं परन्तु उनमें दुःख और निराशा के स्वर पर्याप्त हैं।

छायावादी कविता में वेदना प्रभाव महादबी और पत में एक प्ररणा या जीवन-दशन के रूप में दिखाई पड़ती है। प्रमाद जी बीछा के दुःखवाद से प्रभावित थे यद्यपि कामायनी में वह सँवागमा के आनन्दवाद से उस दुःखवाद पर विजय प्राप्त कर लेते हैं। महादबी में दुःख और निराशा से दनना प्रम है कि उन साग्रों ही मान लिया गया है। पत जी न प्रथम मान का आह से निकला हुआ बनाया है यद्यपि पत जी में कन्या का रूप अधिक साम्प्रदायिक नहीं है। निराशा में भी वेदना स्वाभाविक कन्या के रूप में अधिक व्यक्त हुई है, साम्प्रदायिक रूप निराशा में बहुत कम है।

दुःख का अनुभव दुःखवाद नहीं है किन्तु दुःख या निराशा को प्ररणा या जीवन-दशन के रूप में अपना लेना दुःखवाद या निराशावाद अवश्य है। अधिक स्वप्नशील व्यक्ति एक बार तो आशावादी होता है तो दूसरी बार मनोरोग के मोल्य में नीचे उतरने पर वास्तविक परिस्थिति में कोई परिवर्तन न देखकर वह अवश्य दुःखी और निराशा होता है यह स्वाभाविक है। निराशावादी का नाग उचित प्रयत्न द्वारा ही सम्भव है प्रयत्न के बिना स्वप्नशील निराशा की ओर अवश्य उन्मुख कर देती है अतः छायावादी कान्य और रोमान्टिक कान्य दोनों में यह प्रवृत्ति सामान्य है।

दुःख के प्रति सहज करुणा स्वाभाविक है किंतु आत्मीयता में राम लक्ष्मण के उचित प्रयत्न का बर्णन होने के कारण निराशा के लिए वहाँ स्थान ही नहीं रहा। परवर्ती सस्मृत काव्य और नाटकों में प्रयत्न के कारण निराशा नहीं आ पाई यद्यपि पुराने कवि हमसे कम संवेदनशील नहीं थे। मध्यकाल में निराशा के स्वर हैं फिर भी भगवान की कृपा और कष्ट हरण में अटूट विश्वास है। छायावाद में वैसी आस्तिकता का अभाव है अतः स्वप्ना में भग्न रहने वाले कवियों में निराशा के स्वर भी जब तब सुनाई पड़ते हैं।

अलौकिक से प्रेम (Love of Supernatural)—रोमांटिक काव्य में अलौकिक से प्रेम की भी एक प्रवृत्ति है। वस्तुतः व्यक्तिवाद का ही यह एक रूप है। यह सबका विविध सपना है कि स्वार्थी सपना के समय छायावादी रहस्यवाद अज्ञान से प्रमाणाप करता रहा। द्विवेदी युग के बाद के काव्य में केवल रहस्यवाद ही नहीं है किंतु रहस्यवाद एक प्रमुख प्रवृत्ति अवश्य है। अँगरेजी साहित्य में ब्लेक और बडसवथ की रचनाओं में यह रहस्यवाद दिखाई पड़ता है। विशेषकर ब्लेक के काव्य में रहस्यवाद मिलता है। रहस्य से प्रेम एक जोर तो वैज्ञानिक दृष्टि के अभाव को घोषित करता है (पूर्वजीवानी देगा के वैज्ञानिक भी रहस्यवाद की ओर उन्मुख होने के लिए प्रेरित करते हैं) और दूसरी ओर रहस्य एक माध्यम बनता है। यह रहस्य साम्प्रतिकता के स्थान पर विश्व प्रेम के प्रचार का माध्यम बना है रवीन्द्र और हिन्दी के छायावादी कवियों में यह प्रवृत्ति स्पष्ट है। इसके सिवा रहस्य अपनी निजी आशा-आकांक्षाओं को भी व्यक्त करने का माध्यम बना है द्विवेदीयुग में जो प्रेमभाव स्पष्टतः व्यक्त नहीं किया जा सका था उसे रहस्य के माध्यम से अधिक कलापूर्ण ढंग से व्यक्त किया जा सका।

तीसरे यह मानना होगा कि कला में एक रहस्य—एक गोपनीय के स्पर्श की आवश्यकता का कवि अनुभव कर रहे थे अतः रहस्य कला की अधिक आवृत्ति बनाने के लिए भी सहायक प्रतीत हुआ था—प्रसाद की काव्य कला में यह रहस्य एक महत्वपूर्ण भाग करता हुआ दिखाई पड़ता है।

चौथे रहस्यवाद अपूर्ण जगत् को कम से कम कल्पना में पूर्ण करने के प्रयत्न के रूप में तथा अतीत के प्रति आवृत्ति के कारण भी आया। भारतवर्ष में विदेशी सत्त्वृति का विरुद्ध यह रहस्यवाद राष्ट्रीय सत्त्वृति की मांग को भी पूरा करता था।

सबसे अधिक महत्वपूर्ण तथ्य यह था कि रहस्यवाद प्रेम सौंदर्य और स्वप्न — तीनों की मांग एक साथ पूरा करता था। रवीन्द्रनाथ के मुंदर और रहस्यमय सौन्दर्य चित्रण ने सबका मन मोह लिया था अतः अनगढ़ और अभिधावादी द्विवेदी युग के काव्य की तुलना में यह रहस्यवादी काव्य मनोहर प्रतीत हुआ। रवीन्द्र के अतिरिक्त योरोपीय कवियों की रहस्यवादी रचनाओं के सौन्दर्य से छायावादी कवि परिचित थे अतः उनसे भी प्रेरणा मिली। अतः रहस्यवाद आधी की तरह हिंदी में नहीं आया उसके पीछे अनेक शक्तिपूर्ण काव्य कर रही थी। अलौकिक से प्रेम तब वेग से उमड़ता है जब कवि को लोक से प्रेम तो होता है किंतु लोक की मुक्ति के लिये कोई स्पष्ट योजना सम्मुख नहीं होती। इसके अतिरिक्त जिस योजना पर समाज चल रहा होता है यदि उसमें असफलता मिलती है तो रहस्य प्रियता और बढ़ती है। भारतीय राजनैतिक आंदोलनों की बार-बार असफलता भी रहस्यवाद को अप्रत्यक्ष रूप से प्रेरित कर रही थी। इससे अतिरिक्त सर्वोच्च राजनैतिक नेता—महात्मा गांधी जी स्वयं प्रकाश ज्ञान (Intuition) से अधिक प्रेरणा लेते थे।

गीतात्मकता—रोमांटिक कवियों की उपयुक्त विशेषताओं और प्रवृत्तियों के अतिरिक्त साहित्यिक विद्या और अभिव्यक्ति भी भिन्न थी। पोप ज्ञानान युग में काव्य और कविताएं अधिक निखी गई किंतु नवस्व छंदता वाली काव्य में गीतिया (Lyrics) का अधिक प्रयोग हुआ। व्यक्तिगत रुचियाँ आगा-आशागाए भावोदगार आदि को केवल गीता में व्यक्त किया जाने लगा। इस प्रकार एक नवीन विद्या का प्रयोग मापन रूप में होने लगा। गीति का अधिकाधिक प्रयोग आस्थान काव्य के अनुकूल नहीं पड़ता। किसी एक मानसिक स्थिति के लिए गीति अधिक उपयुक्त होती है। पुराने गीता में सामूहिक भावनाओं की प्रधानता रहती थी—सूर मीरा आदि के गीता की यही विशेषता है। किंतु छायावादी गीतिया में कवियों की निजी मानसिक स्थिति का आनंद है अतः गीत से गीति भिन्न प्रतीत होती है इसका अर्थ यह नहीं है कि सूर तुलसी मीरा आदि में किंचित भी व्यक्तिगतता नहीं थी अथवा छायावादी गीतिया में सामूहिक भावना कहीं भी नहीं मिलती किंतु व्यक्तिगतता छायावादी गीतिया का भेदक लक्षण अवश्य है।

गीतिया के लिए यात्राविवर पत्रावली अपर्याप्त और अस्पष्ट हो जाती है अतः अंगरेजी और बंगला में प्रचलित होकर कवियों ने कोमलता के पदावली का प्रयोग किया। हज्जिब्रिज जी इस निष्ठा में पढ़ने ही प्रयत्न कर चुके थे।

किन्तु छायावादियों को इस क्षेत्र में अधिक सफलता मिली। पन्त और महादेवी न बड़ी ही सुधर और सन्निवृत्त भाषा का प्रयोग किया है। नए कोमल भावों के लिए सवाक और सचित्र वाक्यांशों का विष्कार में पन्त जी श्वश्रुत कवि हैं उन्हें 'शान्तिगिरी' ठीक ही कहा गया है। निराला जी की भाषा में बहुविध प्रयोग मिलते हैं उद्गार कामन के साथ-साथ काव्य की 'पुरुषत्व' शक्ति पर भी अधिक ध्यान दिया तथा निराला के अधभक्त पन्त जी को 'जनानी भाषा' का प्रयात्ता कहते हैं। किन्तु बीणा और पल्लव की भाषा जनानी भाषा नहीं है वह सौन्दर्य चित्रण में—विशेषकर कोमल दृश्या के चित्रण में अधिक सक्षम भाषा है। छायावाद अफ़िकर कोमल और मधुर भावों तथा कोमल और मधुर दृश्या को ही देखनी का विषय बनाकर चला अतः इस शाय के लिए जिस कोमल भाषा की आवश्यकता थी उसका सबसे अधिक श्रेय पन्त जी को है। प्रसाद और निराला में भाषा का लभ्यात्मक रूप की जगह ध्वन्यात्मक रूप अधिक विकसित हुआ। फिर प्रसाद और निराला ने कोमल और पश्य सभी भावनाओं और दृश्या को चित्रित किया अतः उनमें कामलता उतनी नहीं आ पाई। हमारे महा कविता को कामिनी ही कहा गया है और काव्य के कथन को कान्तासम्मत कहा गया है अतः पन्त और महादेवी की कामल और चिक्नी भाषा को कामिनी की भाषा' कहना उनकी भाषा की उपयुक्तता ही निश्च करता है। मैंने निराला का अधभक्ता से यह भी सुना है कि काश! पन्त जी बीणा और पल्लव का माग न छोड़ते।

प० रामचन्द्र शुक्ल ने यह बहुत ठीक कहा है कि छायावाद केवल 'मुक्त' काव्या के ही अनुकूल पन्त उत्तम जीवन की विविध दशाओं की ध्वजना के लिए कम प्रवृत्त था। छायावादी गीतियां में प्रबंधकाव्य नहीं लिखा जा सकता क्योंकि उन्माह अमय आदि उग्र भावनाओं का भार कोमल गीतियां का संगीत बरदाश्त नहीं कर सकता। कामायनी में प्रलय के भयकर रूपा का चित्रण के लिए प्रसाद जी का वर्णनात्मक छंद अपना पड़ है। छायावादी काव्य का क्षेत्र की यह कमी है परन्तु अपने क्षेत्र में उसे पूरी सफलता मिली है। बारगाथाकाल की बीरता भक्तिकाल रातिकाल की वरुणा और शृंगार तथा भारतेन्दु द्वितीय युग के 'तामरण' प्रधान बहिमुखी काव्य के स्थान पर आन्तरिकता और संगीतमुक्त नवीनगीती में अभिव्यक्त छायावादी काव्य की आवश्यकता थी न कवन खड़ीबाली के लिए अपितु हमारे देश की चेतना के विकास के लिए भी छायावादी मूल्यों की ऐतिहासिक आवश्यकता थी अतः नए मूल्यों के विकास के लिए गीतियां का अपना योगदान प्रशंसनाय है। हाँ

जो केवल प्रबंध काव्य को ही काव्य मानते हैं उह गीतिया में अवश्य काव्य का पतन दृष्टिगोचर होगा अथवा जो संगीत क शत्रु है छंदा क रकीव है उह भी छायावादी गीतिया पसंद नहीं हैं अथवा जो कार बुद्धिवादी हैं और काव्य में भाव या कल्पना की जगह केवल विचारा और विचित्र स्थितिया को ही घापिन करना चाहते हैं वे भी छायावादी गीतिया को पसंद नहीं कर पाते । इसके अतिरिक्त एक नया कविवर छायावादी गीतिया को इसीलिए पसंद नहीं करता क्योंकि उनमें कुण्ठा नहीं है उन्नमन नहीं है शशी की अस्पष्टता यत्र-तत्र मन ही हो परन्तु छायावादी कवि का मानस सुंदर का आराधक है । अशोभन अशानीन उपमाना से उसे चिठ है परन्तु इस सुंदर शोभन और शानीन के आतिशय्य को देखकर नए कवि केवल नवीनता के लिए असुन्दर का ही सृजन करने के कारण छायावादी गीतिया का पसंद नहा करते । जिस प्रकार ग्रीक कलाकार असौन्द्य का विरोधी था उसी प्रकार छायावाद कुरूपता और कुन्सा का विराधी है । छायावादी गीतिया में कुरूप समझी जाने वाली वस्तुआ में भी सौन्द्य खोजकर उनमें चित्रण का प्रयत्न मिलता है । यथाय क नाम पर अशोभन को जीवन का आदर्श नहीं माना जा सकता ।

जब तक मनुष्य में सुन्दर वस्तुआ का दखरर मुग्ध होन की प्रवृत्ति है (और यह प्रवृत्ति पशुआ पक्षिया में ही नहीं कीट पतया में भी है बालिन न इस तथ्य को निह्न कर दिया है) तब तक छायावाद का सौन्द्य चित्रण मुग्धकारी बना रहगा । जब तक मनुष्य में संगीत क प्रति प्रेम है (पशुआ पक्षिया में ही नहीं पौधा में भी यह प्रवृत्ति पाई जाती है यह बनस्पति शास्त्रिया न सिद्ध कर दिया है) तब तक संगीतात्मक गीतिया का महत्त्व अखण्ड है । आप नए प्रकार का सौन्द्य और संगीत चित्रित कीजिए किन्तु उसकी स्पष्टता के लिए स्वयंसिद्ध छायावादी गीतिया की श्रष्टता का अमिद्ध करन का तात्पर्य क्या है ?

कल्पना और नूतन शैली—रामान्त्रिक काव्य का एक भेदक लक्षण उसकी रचनात्मक, मानवीकरणायक और विगपण विषययामक उपचारपरक नूतन शैली भी है । एम शब्दा का प्रयोग जिससे मन में कल्प्य वस्तु क चित्र उभरन पवें छायावाद और याराय क रामान्त्रिक काव्य की विशेषता है । भावनाआ और प्राकृतिक पदार्थों का मानवाकरण यत्र-तत्र प्राचान काव्य में भी मिलता है । मुकुन्दर पाठय और मुक्त जी की कतिपय रचनाआ में भी नए

प्रयोग मिनते है किन्तु प्रभाव पत निराला और महादेवी के काव्य मे ही यह नवीन शैली अपनी चरम सीमा पर पहुँचती है।

यह नवीन शैली रोमांटिक कविया के इस सिद्धान्त का फल है कि काव्य मुख्यतः कल्पना की अभिव्यक्ति है। छायावादी कवि भी कल्पना को अधिक महत्व देने हूँ अतः किसी भाव को चित्रित करने का प्रयत्न उनमें अधिक है, केवल भाव को व्यक्त करने तक ये कवि सतुष्ट नहीं हुए। चित्रण के लिए रूपा विज्ञान की आवश्यकता होती है और प्रकृति से भावना के अनुरूप पदार्थों का चयन मुख्य कवि-कर्म हो जाता है। यही कारण है कि छायावाद कवि-कल्पना प्रकृति के अचन से चार चित्रों का चयन करने की ओर अधिक उल्लस रही है। प्रकृति को आलम्बन रूप में चित्रित करने के लिए उन्होंने अनेक पदार्थों को सहायता ली है यथा सहरो के लिए 'चाँदी के सपों' की। कविप्रौद्योगिकी अथवा विभिन्न पदार्थों से नए चित्र बनाने पर छायावादियों का बल अधिक रहा है। केवल उपमानों के द्वारा वस्तु विषय का वर्णन करने में वह अधिक दिलचस्पी रही है अतः कल्पनाविलास ने उनकी शैली को अलंकृत बनाया है। विशेषणविषय और मानवीकरण से अमूर्त भावनाओं के मूर्ति करण और मूर्त पदार्थों को अमूर्त और सजीव मानसिक स्थितियों में परिवर्तित करने में उनकी प्रवीणता प्रमाणित होती है। जब प्रकृति का आत्मा का अथवा मानव अथवा चेतन के मध्य रागात्मक सम्बन्ध दृढ़ करने में छायावादी कवि अत्यन्त कलाकार है।

प्रायः लोग समझते हैं कि छायावादी काव्य इतना अद्भुत और विचित्र है कि उसके लिए हम अपनी काव्य विषयक धारणा और मूल्यांकन-पद्धति में एकदम हेरफेर करना होगा। हम आगे देखेंगे कि यह धारणा सही नहीं है। छायावाद की शैली और अप्रस्तुतविधान में प्राचीन को छोड़ा नहीं गया है। केवल मानवीकरण विशेषणविषय ही छायावाद में नहीं है। अनेक सादृश्य मूलक अलंकारों में और अनेक वचन-पद्धतियों का प्रयोग भी छायावादियों ने किया है अतः यह काव्य द्विवेदीयुग में मने ही सवसा अप्रत्याशित विचित्र और परम्पराविरोधी नगता हो अब बँसा प्रतीत नहीं होता क्योंकि किसी ने छायावादी काव्य में परम्परागत पद्धतियों के प्रयोग का अध्ययन नहीं किया था। साहित्य में वास्तविक स्थायी सौन्दर्य और रस की सृष्टि परम्परा के नाश के द्वारा नहीं उसके उचित समीकरण द्वारा होती है।

इस प्रकार योरोप के रोमांटिक आंदोलन से छायावादी-काव्य अवश्य सादृश्य रखता है। हिन्दी छायावाद की मुख्य प्रवृत्तियाँ अंग्रेजी रोमांटिक

साहित्य की प्रवृत्तियों से इतनी अधिक अनुरूप हैं कि वे उनकी छायामात्र प्रतीत होती है।" पन्त जी ने स्पष्ट कहा है कि "पल्लवकाल में मैं उन्नीसवीं शती के अंगरेजी कवियों—मुरयन, शेली, वर्ड्सवर्थ, कीट्स और टैनीसन से विशेष रूप से प्रभावित रहा हूँ क्योंकि इन कवियों ने मुझे मशीन युग का सौन्दर्य-बोध और मध्यवर्गीय सृष्टि का "जीवन स्वप्न" दिया है।"

यह बड़ा विचित्र लग सकता है कि दोनों महायुद्धों के बीच की हिन्दी कविता ने १९ वीं शताब्दी के रोमांटिक काव्य से प्रेरणा ली। समसामयिक अंगरेजी काव्य से प्रेरणा क्यों नहीं ली? इधर टी० एस० इलियट, एजरा पाउंड, बोदलेयर आदि से बहुत प्रेरणा ली जा रही है किन्तु इलियट तथा दूसरे कवियों से प्रेरणा छायावादियों ने क्यों नहीं ली?

इस प्रश्न का एक जवाब यह है कि रोमांटिक काव्य योरोप में सामंतवादी मान्यताओं के विरुद्ध पूँजीवादी व्यवस्था का विजयघोष है। चूँकि हमारे यहाँ भी पूँजीवाद की प्रक्रिया प्रारम्भ हो चुकी थी और एक सीमा तक उसका विकास भी हो चुका था अतः एक ऐतिहासिक क्रम के अनुसार ही पहले कवि रोमानी काव्य से प्रभावित हुए और बाद में पूर्ण सत्यता और स्वच्छन्दता के स्वप्न का पतन देखकर निराशावादियों और प्रतीतिवादियों की ओर आकर्षित हुए। इनके अतिरिक्त रीतिकाल की मान्यताओं के विरोध में रोमानी स्वच्छन्दतावाद ही अधिक उपयोगी हो सकता था। दूसरे द्वितीय युग में सौन्दर्य और शैली के अभाव को भी दूर करने के लिए छायावादों कवि स्वच्छन्दतावाद की ओर ही अधिक आकर्षित हुए। तीसरे "आशावादी और समता" की भावनाएँ मुक्त आवेग के साथ रोमानी काव्य में ही मिलती हैं और इन भावनाओं की हमें आवश्यकता थी। अन्ततः कारणों में रवीन्द्रनाथ की कविताओं का योरोप में आदर भी एक कारण था। कवि देख रहे थे कि इस प्रकार के काव्य को बाहर भी महत्त्व मिलता है। चूँकि इस रहस्यवाद के लिए हमारा 'दर्शन' और मध्यकालीन काव्य प्रबल प्रेरणा स्रोत थे, अतः कवि 'रहस्यवाद' की ओर आकर्षित हुए, यह स्वाभाविक था। वह कोई "आधी और तूफान" नहीं था अपने 'कवि' को 'विश्वकवि' के रूप में प्रतिष्ठित और स्वीकृत देखकर उस काव्यधारा ने प्रति प्रवृत्ति "राष्ट्रीय प्रवृत्ति" के रूप में मानी जानी चाहिए किन्तु रवीन्द्र के काव्य से छायावाद का उन्माह दिगुणित ही हुआ था, उसके प्रति अनुकूलता हमें अभाव के काव्य के 'शीतलजल' के प्रकाशन से बहुत पूर्व ही मिलने लगनी है।

अब यहाँ यह देचना चाहिए कि यह धारणा नहीं तब सही है, कि

छायावाद पूँजीवाद का प्रतिविधित्व करता है मशीनयुग का सौंदर्य बोध तो उसमें है परन्तु मशीन युग का रूप हमारे यहाँ कसा था ? क्या छायावाद के लिए व्यवस्था की दृष्टि से पृष्ठभूमि का निर्माण हो चुका था ?

औद्योगिक विकास और छायावाद—१ बी शताब्दी में पावागमन के साधनों के विज्ञान से सारा विश्व एक बाजार बन गया और जिस तरह पुराने बाजारों और उत्पादन के साधनों में परिवर्तन हो गया उसी तरह साहित्य में दण्डविषया और काव्यविषया में भी तब्दी से परिवर्तन हुआ । १९ वीं शताब्दी ही एक ऐसी शताब्दी है जब एक देश के निर्णायक परिवर्तन और भावनाओं का प्रभाव अन्य सभी देश पर पड़ना दिखाई पड़ता है । १९ वीं शताब्दी के साहित्य में पुरानी मान्यताओं के विरुद्ध जो आन्दोलन उठ खड़ा होते हैं उसका कारण था—उत्पादन के साधनों में परिवर्तन ।

मध्य युग की मान्यताएँ आधुनिक युग में अभी चल सकती थी जब मध्य युग के उत्पादन के साधनों में कोई परिवर्तन न होगा । १८ वीं शताब्दी के प्रारम्भिक भाग में पावागमन के साधनों में परिवर्तन प्रारम्भ हुआ । उसके पूर्व सामन्ती दरबार और अदालतें जिन शहरों में रहती थीं उनमें शिल्प का उत्थान हो जाती थी अथवा व्यापारिक मार्गों पर पड़ने वाले नगर और उपनगर उत्थान होते थे । इनके अलावा देश के विभिन्न भागों में स्वयंसेवक ग्राम की 'इकाई' आत्मनिर्भर रूप में चलती थी । ग्रामीण शिल्पकार ग्राम के सेवक थे, जो कम तालान पर गाँव की थोर से देनी का एक टुकड़ा अथवा प्रत्येक किसान की फसल का एक निश्चित भग पाने थे । शिल्प का यह कार्य परम्परागत था, अतः उसमें बाहर की प्रतियोगिता का भय न होने के कारण उत्थान न हो पाई थी । नगर के शिल्पी, कौन्ती और कलापूर्ण वस्त्र बनाने-साधन आदि बनाने थे जो राजा महाराजाओं नवाबों और सामन्तों के द्वारा ही रक्षित और पोषित हो पाने थे । ग्राम अपना भोजन, अपने औजार, घरेलू वस्तुएँ (औषधि, बलन आदि) आदि सभी वस्तुओं में आत्मनिर्भर थे । नमक और दूसरी चीजों के लिए ग्रामीण हाट जाया करते थे ।^१

इस व्यवस्था में बाह्य आवश्यकताएँ चलने की शक्ति थी, इसमें सन्देह नहीं किन्तु आत्मनिर्भर और बाह्य प्रतियोगिता से रहित ग्रामीण शिल्प की उत्थान सम्भव थी ।^२ (बाह्य आवश्यकताओं के बीच भी यह बात अपनी आत्मनिर्भर

1 The artisan who did all the miscellaneous duties connected with his occupation in the village, did not specialize, and

ग्रामीण आर्थिक व्यवस्था के कारण जीवित रहा भारतीय सस्वृति के कारण नहीं इस तथ्य की ओर ध्यान देने की आवश्यकता है।) ग्रामसमाज ही १९ वीं शताब्दी के पूर्व महत्वपूर्ण था शहर नहीं। ग्रामसमाज बाह्य जगत् से ही विच्छिन्न नहीं थे आपस में भी उनका सम्बन्ध अधिक नहीं था।

यद्यपि कई शताब्दियां पूर्व से विदेशी यहाँ आए थे परन्तु १९ वीं शताब्दी से पूर्व भारतवर्ष अधिक प्रभावित नहीं हुआ था। विदेशी प्रतियोगिता से केवल ढाका का मुस्लिम वस्त्र निर्माण ही प्रभावित हुआ था। घम्बई के जहाजी व्यापार पर भी बुरा असर पड़ा था।

कृषि की दृष्टि से बंगाल में खूब और देश के कृषिपथ भाग में कपास की खेती अवश्य बनी—इससे आत्मनिर्भर सामन्तवादी कृषि में परिवर्तन हुआ कपास का उत्पादन निर्यात के लिए भी बिया जाने लगर।

१९ वीं शताब्दी के मध्य भाग में देश सीधा इंग्लैण्ड की रानी के हाथ में आया और साथ ही यातायात के क्षेत्र में काम द्रुतगति में चला। गृहयुद्ध के कारण अमेरिका में जब कपास की आम इंग्लैण्ड के कारखानों के लिए कम हो गई तो भारत से कपास का विराट निर्यात होने लगा। श्री गार्डगिल ने कपास के बढ़ते हुए मूल्य और कपास के निर्यात की मात्रा का नक्शा दिया है। उनके अनुसार १८४६ में कपास की लगभग पाच लाख गांठ (Bales) १८६० ई० में साठ पाँच लाख १८६१ ई० से लगभग बीने दस लाख १८६२ ई० में १० लाख १८६३ में सवा बारह लाख और १८६४ में लगभग चौन्ह लाख गांठ का निर्यात हुआ। १८५६ ई० से कपास का मूल्य १८६५ ई० तक १८६६ में निम्न से अधिक हो गया था। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि कृषि की आत्मनिर्भरता में प्रथम बार बहुत बड़ा परिवर्तन दिखाई पड़ा। कपास का निर्यात करके देश में जो कपड़ा बना था वह विकसित यातायात के साधन द्वारा देश के आन्तरिक भागों में भी पहुँचने लगा फलतः देश के भीतर के शिल्पियों मुख्यतः बुनकरों को सीधे बाहर की प्रतियोगिता में आना पड़ा। देश तबाह होने लगा किन्तु मुख्य बात यह है कि १९वीं शताब्दी

the division of labour was extremely limited. The Proficiency therefore of the artisan in his craft could not be expected to be great—

The Industrial evolution of India—Page (11) D K Godgil

मे आमनिभर श्रापीण व्यवस्था मे प्रथम बार परिवर्तन होने लगे। मध्यदेश में १८६१-६२ में ३७५६२३ एकड़ में कपास की खेती होती थी वह बम्बर १८६८-६९ में ७१०८७५ एकड़ तक जा पहुँची। गार्गिल ने लिखा है कि कपास की बढ़ी हुई कीमत और धन की वृद्धि महत्वपूर्ण नहीं है कृषक की इस समय के लिए यह परिवर्तन अधिक महत्वपूर्ण है कि स्थानीय आवश्यकताओं के अतिरिक्त बाह्य दवावों का महत्त्व अधिक है जिनका प्रभाव फसल के स्वरूप और मात्रा पर पड़ता है।^१

१९वीं सताब्दी के मध्यभाग में ही इलहौली ने पब्लिक वर्क्स डिपार्टमेंट की स्थापना की। क्रान्ति के बाद रेलवे लाइनों और सड़कों का और भी बग से निर्माण हुआ। १८६६ ई० में १०१५ मील लम्बी रेलवे लाइनों पर गाड़ियाँ दौड़ने लगी। इससे कपास के निर्यात में साम्राज्यवादियों को सुविधा हुई परन्तु साथ ही रेल सड़का आदि के कारण श्रमिकवर्ग की सृष्टि हुई। मध्य युग में नहरों तालाबों आदि के निर्माण में सब्जियों का सहयोग लिया जाता था और दुर्गों महलों मन्दिरों मस्जिदों आदि के निर्माण में पोलिश पत्थर का प्रयोग होता था।^२ इलहौली के समय अकुशल श्रमिक वर्ग अस्तित्व में आया।

गरीब किसान छविहर बम्बर इस नए श्रमिक वर्ग की सृष्टि में सहायक हुए। तबाले बुलवारा की एक अच्छी सच्चाई भा इन श्रमिकों में शामिल हुई (वही पृष्ठ १६)

इसने अतिरिक्त यातायात के साधनों की वृद्धि से प्रथम बार धन की कीमत स्थानीय में होकर सावदशिक रूप देने लगी। अतः कृषि में स्थानीय आमनिभरता कम होने लगी। अनाजों के कारण कृषक तबाले हुआ किन्तु एक प्रांत से दूसरे प्रांत में आवागमन भी बढ़ा।

साम्राज्यवादियों ने वस्त्र व्यापार की प्रतियोगिता के कारण शिल्प का पतन होने लगा। इनमें वस्त्र उत्पादन की सबसे अधिक हानि हुई। ढाका

1 But the real importance, in the economic sphere to India lay not so much in raising the price of cotton and thus bringing about a temporary period of prosperity but rather in bringing home to the cultivator the fact that causes other than local needs were beginning to govern the nature and extent of the crops, he showed

2 वही

का तो विनाश ही हो गया। खनऊ नागपुर उमरेर आदि नगरों का वस्त्र व्यवसाय भी चौपट हो गया। रेशमी कपड़ा के स्थान पर अब मननेस्टर और लिवरपूल के सस्ते कपड़ों लोग अधिक पसंद करने लगे। कीमती रेशमी माल को सामान्य वर्ग प्रोत्साहित करता था उसके अभाव में रेशमी वस्त्र व्यवसाय बरबाद हो गया। काश्मीर अमृतसर और लुधियाना का ऊनी वस्त्र-उत्पादन १८६५ तक बेबल स्मृति के रूप में ही रह गया।

इन उद्योगों के नाश के कारणों में गाडगिल के अनुसार भारतीय दरबारों का लोप विदेशी राज्य तथा विवक्षित विदेशी प्रतिस्पर्धिता—ये तीन कारण मुख्य हैं। दरबार बेबल कीमती और उच्च कोटि की कला से पूर्ण वस्तुओं के उत्पादन की मांग ही नहीं करते थे अपितु योग्य और प्रसिद्ध शिल्पियों को मासिक वेतन देकर उन्हें निश्चिन्तता देकर अच्छे से अच्छा माल तैयार कराया करते थे। मुगल सामन्त और बादशाह घराने के लोग इस प्रकार वस्त्र व्यवसाय में प्रत्यक्ष भाग लते थे।^१

गाडगिल के अनुसार बेबल दरबारों के लोप के कारण ही देशी वस्त्र व्यवसाय नष्ट नहीं हुआ क्योंकि जहाँ दरबारों की सत्ता कायम रही वहाँ भी वस्त्र-व्यवसाय नष्ट हुआ। श्री गाडगिल के अनुसार पुराने सामन्तों का स्थान योरोपियन अफसरों का अधिकारियों तथा नवीन हिन्दुस्तानी शिक्षित वर्ग ने लिया। योरोपियन अफसर नहीं रचित की पूर्ति के लिए परम्परागत कला में परिवर्तन चाहते थे अतः यहाँ के कारीगरों ने पश्चात् पटन अपनाया शुरू किया फलतः प्राचीन उच्चकोटि का शिल्प का पतन हुआ—(Indiscriminate European patronage was lowering the Standard all round) इसके सिवा विदेशी घुमक्कड़ तथा योरोपीय अफसर आदि सस्ता माल चाहते थे। नवाबों और राजाओं की तरह वह कला प्रेमी नहीं थे इसलिए भी कला का पतन हुआ।

इसके अलावा नवशिक्षित वर्ग जिसने पुराने सामन्तों अफसरों कमचारियों का स्थान ग्रहण किया था हर बात में अंगरेजों की नकल करता था। यदि यह वर्ग देशभक्त होता तो वह प्राचीन शिल्पकला को प्रोत्साहित करता किन्तु नवशिक्षित कमचारी और नए पंगा में उग्न का अंगरेजों का हर बात में हिमा

1 State Industries in Mughal Empire—Prof J Sarkar in Modern Review (November 1922) quoted by Gadgil Page 37

यती था। श्री गाडगिल ने इस नए वर्ग की तुलना पाश्चात्य "बूर्जवा" वर्ग से की है—

The next class which was the natural successor to the position of the nobles, was the newly created "educated" class. This was mostly an Urban and professional class, somewhat corresponding to the professional section of the "bourgeoisie" of the west.¹

श्री गाडगिल ने खेद प्रकट किया है कि "यह नव शिक्षित 'बूर्जवा वर्ग' देशी कला और शिल्प से पराङ्मुख था। विदेशी राज्य का सबसे घातक प्रभाव विजित राष्ट्र के आदर्शों और रुचियों पर पड़ता है और इस नवीन 'बूर्जवा वर्ग' ने योरोपियन आदर्शों और रुचियों का अघानुकरण और भारतीयता का उपहास किया" (वही, पृष्ठ ३६)।

१८५० के बाद का हिन्दी काव्य और साहित्य न केवल विदेशी साम्राज्यवाद के विरुद्ध लड़ा अपितु उसने इस नवशिक्षित बाबू वर्ग तथा नवीन उद्योगों में लग्न बूर्जवा वर्ग के विरुद्ध भी सघर्ष छेड़ा, यह हम देख चुके हैं। भारतेन्दु और द्विवेदी युग ने इस मोर्चे पर अभिनन्दनीय कार्य किया है। हर बात में "स्वदेशी" भावना का प्रचार किस प्रकार देशी शिल्पकला का समर्थन करता था, यह स्पष्ट है।

इस प्रकार जो मध्यवर्ग तैयार हुआ, उसके दो पक्ष हैं। एक अँगरेजों का हिमायती था, अघानुकर्ता था और दूसरा विद्रोही था, सौभाग्य से हिन्दी भाषा इन दोगोत्र विद्रोहियों के हाथ में ही रही।

इस विकास से यह भी स्पष्ट है कि मध्यकालीन आर्थिकव्यवस्था पूरी तरह हिल रही थी। नए उद्योगों ने इसे और आघात पहुँचाया।

यूरोप के अधीन देशों में उद्योगों के दो रूप दिखाई पड़ते हैं, एक बागान-उद्योग (Plantation) और दूसरा मशीनी कारखाने। बागान-उद्योग में देशी-विदेशी दोनों वर्गों ने भाग लिया। नील, चाय, कच्चा के बागों से एक 'नए वर्ग' का उदय हुआ और दूसरी ओर श्रमिकों का दल तैयार हुआ। १९वीं शताब्दी के मध्य तक बागान उद्योग यहाँ घनप चुका था। १८७१ ई० में ३१,३०३ एकर में चाय के खान लगे चुके थे। यूरोप की पूँजी उद्योगों में

1. Ibid (बूर्जवा वर्ग के अन्वय के लिए इष्टव्य)—Indian in Transition, M. N. Roy)

लगने से योरोपियनो का ध्यान व्यापार (Commerce) के अतिरिक्त उद्योग पर केन्द्रित हुआ। वागान और जूट उद्योग के बाद पूँजीवाद का प्रारम्भिक रूप सम्मुख आया।

१८५० के बाद १८५१ में बम्बई में कटाई-बुनाई का कारखाना खल गया। १८६०-७० तक कारखानों की प्रगति शून्य-शून्य हुई। १८५६ ई० में कपड़ के कारखाना में केवल ४३००० आदमी काम करते थे। बंगाल में जूट के उद्योग में अधिक तेजी से उन्नति हुई।

कपड़ और जूट के अतिरिक्त १९वीं शताब्दी के प्रारम्भिक और मध्य भाग में खानउद्योग की उन्नति हुई। १८२० में ही कोयला निकालने का कार्य शुरू हुआ था। १८५४ में रेल से इन खानों का सम्बन्ध जुड़ जाने पर अनेक खानों में काम शुरू हुआ। १८८० ई० में ५६ खानों में काम हो रहा था।

स्पष्ट है कि १८८० ई० तक उक्त तीन—रई जूट और कोयला—यही तीन उद्योग प्रमुख थे। मद्रास का चम उद्योग भी एक महत्वपूर्ण उद्योग था।

१८८० के ५८ कारखानों १८९५ में १४४ तक जा पहुँचे। श्रमिकों की संख्या लगभग चालीस हजार से एक लाख उनतासीस हजार तक जा पहुँची। जूट मिला की संख्या २२ से २९ होगई और कोयले के उद्योग में २२७४५ से सन १८८४ में श्रमिकों की संख्या ४३१९७ होगई।

ब्रिटेनीयुग में पूँजीवाद का विकास—इपि का क्षत्र १८९४ से १९१३ तक लगभग दूना हागया। नीच की अनाया बिनी के योग्य फसला में बहुत अधिक वृद्धि हुई अर्थात् छायावाद के पूर्व इपि का आत्म निर्भर रूप नहीं रहा। अन्न गन्ना कपास तल पदार्थ आदि निनी योग्य वस्तुओं की उपत्ति अधिक होने के कारण यह स्पष्ट है कि इपि के सामतवाणी रूप में परिवर्तन हुआ। अँगरेज़ों ने स्वयं भेती को बेचने खरीने का हक दे दिया अतः गरीब किसानों के हाथ से इस अर्वाधि में बहुत सी जमीन निकल गई। बड़ किसानों गहर से भागे हुए सामता नयाग और दूसरे धनी नागों ने जमीनें खरीदी और बिनी योग्य फसला को तैयार किया अतः इपि के क्षत्र में भी सामतवाणी व्यवस्था कमजोर हुई।

उद्योग घाघों में भी यही प्रवृत्ति दिखाई पड़ी। कपड़ा के कारखानों १८९६ में १५० थे और १९१३ १४ में २६४ हो गए। १४६५५२ मजदूरों से बढ़कर उनकी संख्या २६०४४७ होगई। जूट उद्योग में २८ कारखानों से

(१८६५) १९१४ में उनकी संख्या ६४ हो गई। ७८११४ श्रमिकों से २१-२८ तक उनकी संख्या जा पहुँची। धातु उद्योग का मूल्य ६३ करोड़ से बढ़ कर १९१३ में १२३ करोड़ (लगभग) तक जा पहुँचा। कोयले के उद्योग में १९३० से १९१३ तक उत्पादन लगभग दूना हो गया। १९१३ में मजदूरों की जगह १५१३६७ मजदूर काम करने लगे। पेट्रोलिएम उद्योग १८७६ में १५०४६२८६ गैलन से बढ़ कर २५६४२७१० गैलन तक १९१४ में जा पहुँचा। रेलवे वक्शा में १९११ में लगभग १ लाख श्रमिक कार्य कर रहे थे। Census commission के अनुसार प्रथम विश्व युद्ध के पूर्व भारत में १७१७२०० श्रमिक कार्य कर रहे थे। नगरों की संख्या और उनके आकार में भी वृद्धि हुई १८७२ ई० में ८७२ प्रतिशत आबादी नगरों में रहती थी १९११ में यह १०२ प्रतिशत होगई। इसमें भी ५०००० से ऊपर आबादी वाले नगरों के आकार में अधिक वृद्धि हुई।

प्रथम विश्वयुद्ध देश में पूँजीवाद की स्थापना में बहुत अधिक सहायक हुआ। इसके विपरीत १९०० से १९१३ १४ की अवधि में अपेक्षाकृत कृषि की सुधरी हुई दशा और भी बिगड़ी।^१ युद्ध की अवधि में सरकार ने अन्न की कानूनों को नहीं बढ़ने दिया किन्तु मिट्टी का तेल वस्त्र नमक आदि की कीमतें असाधारण रूप से बढ़ गईं। पूँजीपतियों को अनाप-मानाप लाभ हुआ किन्तु किसान बरबाद हुआ। १९१७ में बहुत से बाजारों को उग्र किसानों ने लूटा। ऊपर बन्दई करों की जैसे शहर तदन से भी अधिक भीड़ मड़कक से भर उठ। श्रमिकों की दशा अत्यधिक शोचनीय थी और संगठन के अभाव में उनका विषम शोषण हो रहा था। युद्धकाल में सरकार की मूल्यनिर्धारण नीति के कारण किसान भी तबाह हुए जब कि उद्योगपतियों को फायदा हुआ। १९२० २१ में २५७ कपड़ के कारखानों के स्थान पर १९२० २१ में ३३६ कारखाने होगए। जूट मिला की संख्या ७० से सन १९२८ ३० में ६८ होगई। कोयला का खर्च १९१० से १९२५ में दूना होगया। कोयले की स्थिति में कमी

१ देश में १९१३ १४ से १९२६ ३० तक के आयात निर्यात के आंकड़ों से स्पष्ट है कि कृषि की स्थिति दुरावह हो गई। १९१३ १४ में आयात १९१६ २० में दुगुना १९२६ २७ में डबोडा तथा १९२६ ३० में अट्ठाइस से तत्तीस प्रतिशत बढ़ा किन्तु निर्यात में १९१३ १४ से १९२६ ३० तक केवल १८ प्रतिशत की ही वृद्धि हुई।

हुई क्योंकि देश में मशीनीकरण से उसका खर्च बढ़ गया था। खानों की सख्या में वृद्धि हुई। १९११ में खानों की सख्या लगभग ५५४ थी तो १९२० में ७०० होगई और १९२२ में ६५३ तक यह सख्या जा पहुची। पट्टालियम की मात्रा में लाखा गलन की वृद्धि हुई। चाय कपड़ा जूट रेलवे बक्स घात इन्जीनियरिंग वस्तु ईट आटा प्रस काफी 'रोहा' रूपात पथर तथा सगमरमर गक्कर स्वण आदि उद्योगों की वृद्धि युद्ध के बाद देश में पूँजीवाद के विकास को पुष्ट करती है।

यद्यपि १९११ से १९२१ के बीच शहरी आवादी की वृद्धि में केवल १ प्रतिशत से कुछ अधिक की ही वृद्धि होती है परन्तु यह शहरों की आवादी बहुत अधिक बढ़ी। सांस्कृतिक आन्दोलन कुछ शहरों में ही पहले पनपे फिर उनका बाहर प्रचार हुआ। बम्बई^१ फसकसा दि ली लाहौर कराची और अहमदाबाद शोलापुर जमशेदपुर आदि की बहुत वृद्धि हुई। युद्ध के पूर्व देशी उद्योगों को सुरक्षण देने की नीति नहीं अपनाई गई किन्तु युद्ध के बाद उन्हें सुरक्षण मिला। १९१८ ई० में औद्योगिक-कमीशन की रिपोर्ट देशी पूँजी के बहुत पक्ष में थी। आयात पर भारी ड्यूटी लगा दी गई और बपड के निर्यात को सुविधा दी गई। १९२१ के फिस्कल कमीशन ने स्वीकार किया कि भारत का औद्योगिक विकास इस देश के हित में है। यदि औद्योगिक विकास को प्रांतीय सरकारों पर न छोड़ दिया जाता तो और भी अधिक इस क्षेत्र में काय होता फिर भी 'रोहा-और' रूपात उद्योग को सुरक्षण मिल गया। बस्त्र (Cotton piece goods) रासायनिक पदार्थ शक्कर दियासलाई तथा स्वण का भी सुरक्षण मिला १९२७ ई० में वायज उद्योग को भी सुरक्षण मिला। जिन सल्फर मशीनरी आदि उद्योगों को भी सुविधा दी गई।

भारतीय पूँजी छायावादी युग (प्रथम युद्ध के बाद से—द्वितीय युद्ध के पूर्व तक) में द्वितीय युग से अधिक बीरता के साथ अवतरित हुई। चाय उद्योग में स्पष्टतः भारतीय पूँजीपतियों की पूँजा की वृद्धि हुई। जूट मित्रा में भारतीय पूँजीपतियों के शेरों की सख्या बढ़ी। किन्तु योरोपीय पूँजी ही

1 Bombay is very much more crowded than London and Karachi is good deal worse than Bombay. The condition of factory workers in general was as bad as could be expected. Godge, P. 193

छायावाद-युग में प्रमुख थी अतः देशी पूँजीपति 'देशभक्त' बनकर कांग्रेस में काम करता था और उधर सरकार पूँजीपतियों और भूमि सुधार न करके उमीदारा को अपने पक्ष में करने का प्रयत्न कर रही थी। मध्यवर्ग स्वतंत्रता के स्वप्न बुन रहा था यद्यपि उसे यह स्पष्ट नहीं था कि वह स्वतंत्रता कैसे होगी। पूँजी पर अधिकार किसका होगा? इस पर तत्नाद से राष्ट्रीय कांग्रेस में समाजवादी साम्यवादी धाराएँ जन्म ले रही थी किन्तु हमारे छायावादी शुरू में इन नई धाराओं से बख़्तर थे। 'स्वप्नदशन' द्वारा तथा मध्यकालीन विधि निषेधो विचारधाराओं नैतिक मान्यताओं कठारों आदि के विरुद्ध एक नए रूपानी आवेग द्वारा ये इसी विकासोन्मुख पूँजीवाद की स्थापना में सहायक हो रहे थे। एक ही छायावादी ने प्रमोद के पूर्व समाजवाद का स्वर नहीं अपनाया। राष्ट्रीय कांग्रेस मध्यवर्ग की ही संस्था नहीं थी, उसमें पूँजीपति और भूमिपति भी भरे हुए थे अतः मध्यवर्ग के नेतृत्व में किसानों द्वारा समर्थित केवल क्रान्तिकारी मजदूरों की पार्टी के रूप में राष्ट्रीय कांग्रेस का विकास नहीं हुआ था। यदि ऐसा होता तो इस मध्यवर्ग के, जो साहित्य में भी काम कर रहा था सम्मुख यह स्पष्ट रहता कि 'आजादी' का मतलब क्या है! अँगरेजों के जाने के बाद सम्पत्ति पूँजी और भूमि पर कृषकों और मजदूरों का राज्य होगा जो ६०% से भी अधिक थे अपना मध्यवर्ग का नेतृत्व देश में भूमिपतियों और पूँजीपतियों के हितों के लिए भी साथ-साथ काम करेगा? प्रथम स्थिति समाजवादिया और उनसे भी अधिक साम्यवादियों की थी और दूसरी स्थिति गांधीवादी कांग्रेसियों की। गांधी जी 'एकता' के मसीहा और हृदय परिवर्तनवाद के पैगम्बर थे अतः वे अँगरेजों के जाने के पूर्व सभी को साथ लेकर चलना चाहते थे अतः मेरे स्वराज्य में शेर भी रहेगा और बकरी भी'—यह सिद्धान्त वह मानते थे। आर्थिक क्षेत्र में लक्ष्य स्पष्ट न होने के कारण देश के २० लाख से भी ऊपर मजदूरों को स्वतंत्रता-संग्राम तथा आगे के समाज में आवश्यक परिवर्तन के लिए तैयार नहीं किया गया। गांधी जी वर्ग-संघर्ष के स्थान पर वर्ग-सामञ्जस्य का सिद्धान्त मानते थे। संपूर्ण विश्व के लिए स्वयं की कामना करने वाले—मुमिनानन्दन पन्त, महादेवी प्रसाद, निराला आदि कोई छायावादी कवि अपने चिंतन को समाजवाद के अध्ययन और प्रचार के बावजूद वैज्ञानिक रूप नहीं दे सके—ये कवि "आदर्शवादी ही रहे। अनाय के प्रति श्रेय और अन्याय के प्रति अमिट श्रद्धा होने पर भी अनाय को मिटाने के लिए अन्याय के 'स्वरूप' को समझना

पड़ता है। 'माय' की रक्षा के लिए और 'मायमय परिस्थिति' की सृष्टि करने के लिए अ-माय का नाश आवश्यक है चाहे वह नाश धीरे या वेग से वैधानिक विधि से हो या अवैधानिक विधि से पर है आवश्यक। परन्तु छायावाद युग में प्रमचन्द को छोड़कर बग सघष की उपेक्षा साहित्य में भी हुई। पतित समाज में बग सघष की चेतना तीव्र होती ही छायावाद की अस्पष्ट

प्राप्ति जनक स्वतन्त्रता का पर्दाफाश हो गया। स्वयं छायावादियों को छायावादात्मक अरुणत समीप लगने लगा। जब बीस पच्चीस लाख मजदूरों और कृषकों की दुरावस्था को तथा छायावाद के अस्पष्ट स्वप्नों और केवल कलापूर्ण शुभकामनाओं को सम्मुख रखा गया तो छायावाद के नारे खोखले लगने लगे। छायावाद की स्वतन्त्रता का स्वरूप अस्पष्ट था। फिर भी उसकी स्वतन्त्रता की पुकार से सामतवाद कमजोर होता था यह पूँजीवाद के हित में था उसके स्वतन्त्रता के नारे से विदेशी पूँजीपति कमजोर होता था यह भी देशी पूँजीवाद के हित में था। उसकी स्वतन्त्रता के नारे से निम्नमध्यवर्ग तथा मध्यवर्ग भारतीयता के लिए लड़ता था इस भारतीयवाद से देशी पूँजीवाद का स्पष्ट फायदा था क्योंकि संरक्षण की माँग में उसे इस प्रकार से सहायता मिलती थी। छायावादियों की स्वतन्त्रता अस्पष्ट थी अर्थात् वे यह न समझ सके कि आजादी का अर्थ किसान मजदूरों का शासन है या पूँजीपतियों—और भूमिपतियों का भी नित साधन करने वाले मध्यवर्ग के नेताओं का। मध्यवर्ग किस प्रकार की आजादी की माँग करे—ऐसी आजादी का कि जिसकी प्राप्ति के लिए केवल किसान मजदूरों और उनके समर्थकों पर ही भरोसा किया जाय या ऐसी आजादी का जिसकी प्राप्ति के लिए भेड़ियों और बकरियों सबको साथ लिया जाय? भेड़िया बिगड़ तो कहा जाय कि तुम बकरियों को खा सकोगे खा रहे हो तो खाते रहो परन्तु आजादी की माँग करो साथ रहो। बकरियाँ बिगड़ तो कहा जाय कि तुम निश्चित रहो भला किसी मजदूर जो तुम्हारा बाल बाँका कर सके—काँग्रेस ने स्पष्टतः आजादी की परिभाषा नहीं की और छायावाद ने भी कभी आजादी की स्पष्ट परिभाषा नहीं की। जो व्यक्ति यह कहे कि सब सुधी रहे सबका हित एक साथ हो वह यह नहीं समझता कि समाज में आर्थिक सत्रों में परस्पर विरोधी वर्गों की स्थिति एक दृक्स्थ होनी है और ऊपर के औद्योगिक विकास की कहानी से स्पष्ट है कि पूँजीपति वर्ग का हित किस प्रकार मजदूर वर्ग के विरोध में स्थित हो गया था अतः सब सुधी हों यह शुभ कामना अभी पूरी हो सकती है जब विश्व भर में सम्पूर्ण पूँजी

सम्पत्ति और भूमि पर सबके समान अधिकार की भी घोषणा की जाय और उसके लिए सगठित प्रयत्न किया जाय यही समाजवाद है ।

छायावाद शिखित मध्यवर्ग की सृष्टि है द्विवेदी युग के कवियों में रोमांटिक चेतना का पूर्वाभास अवश्य मिलता है परन्तु छायावादी कवि प्रसाद निराला ही नए स्वप्नों को सम्मुख रखने में समर्थ हुए हैं । इन नए स्वप्नों में नए मानवीय सम्बन्धों से सम्बन्धित स्वप्न थे । द्विवेदी युग के कवियों में प्रमुख तीन कवि हैं—हरिऔध और गुप्त जी दोनों में सामन्तवादी सरकार अधिपत्य हैं । दोनों सारी उदारता और सहिष्णुता के बावजूद वण व्यवस्था के हाथी हैं । इनमें भी गुप्त जी में सामन्ती संस्कार और भी अधिक हैं । नारी की गरिमा और प्रतिष्ठा का गायन होने पर भी इन कवियों में नारी को समानता नहीं दी गई । छायावाद युग की कृतियाँ—यशोधरा आदि में भी पुराना पातिव्रत प्रेम और पुरुषप्रताप प्रबल सब भावों की ध्वनि स्पष्ट है । प्रियप्रवास की राधा देवी होकर भी कृष्ण की भक्ति पत्नी के रूप में ही चित्रित है सगान अधिकार और सम्मान रखने वाली नारी के रूप में नहीं । समान और धर्म के अर्थ संस्कारों के प्रति भी द्विवेदी युग का दृष्टिकोण विद्रोह से युक्त नहीं है जो रोमांटिक काव्य की विशेषता है ।

छायावादी काव्य अंगरेजी पढ़ लिखे यानी तत्कालीन विश्वविद्यालयों वाला जगह में पढ़ने पढ़ाने वाले तथा इन संस्थाओं के निकट सम्पर्क में रहने वाले लोगों में अधिक प्रचलित हुआ । रत्नाकर और सत्यनारायण कविरत्न भी अंगरेजी काव्य से परिचित थे पर वे अपने संस्कारों के कारण परम्परागत काव्य का ही पथ प्रशस्त करते रहे । यह स्मरणीय है कि छायावाद युग में कई विश्वविद्यालय कायम हुए । १९२० में अलीगढ़ १९२६ ई० में लखनऊ तथा १९२९ में प्रयाग विश्वविद्यालय कायम हुआ । इनके अतिरिक्त बम्बई कलकत्ता मद्रास में पढ़ने से ही विश्वविद्यालय बन चुके थे और कनिष्ठ कालेज (१८६४ ई०) अलीगढ़ कालेज (१८७५ ई०) म्योर सेंट्रल कालेज प्रयाग (१८७२ ई०) तथा आगरा कालेज (१८२३ ई०) जैसे यह बड़ बड़ कालेज अंगरेजी काव्य से नवशिक्षिता को परिचित करा रहे थे । मुमिबानन्दन पन्त के काव्य के प्रथम प्रासका में अंगरेजी के अध्यापक तथा निन्दका में रीतिवादी काव्य के उपासक थे ।

बालिज शिक्षा का वातावरण सामन्तकालीन ऊँच-नीच की भावना शूद्रों की शिक्षा से वृद्धि कर देने की नीति नारियों को हीन और पदों में रखने की

भावना जाति और उपजातियों के परस्पर अलगाव की भावना आदि बातों के लिए अनुकूल नहीं था किन्तु उच्चकोटि के मानवतावाद और सब प्रकार के बच्चों के विरुद्ध विद्रोही साहित्य को पढ़ाने वाले अध्यापकों की ज़हनियत भी पूँजीवादी चेतना से भरी हुई थी। जो यह समझते हैं कि उच्च शिक्षा देने वाले शिक्षकों को केवल गाली देने से हमारा काम चल जाएगा यह भ्रम है। वस्तुतः 'दृष्टिकोण' के निर्माण में इस वय का महत्वपूर्ण हाथ रहता है। चूँकि छायावाद युग के प्रोफ़ेसरो में अधिकतर समाज के भावी रूप के विषय में अस्पष्ट थे और समाजवाद के विषय में उनकी धारणाएँ भ्रान्त थी अथवा उनमें से अधिकतर अपरिचित थे। अतः १९ वीं शताब्दी के अन्त में तथा बीसवीं शताब्दी के प्रथम चरण में हमारे शिक्षा संस्थानों में समाजवाद की विशेष चर्चा नहीं हुई। १९०५ की असफल क्रांति और प्रथम विश्वयुद्ध के समय रूस की महान क्रांति के शीघ्र बाद भी समाजवादी विचारधारा का प्रभाव नहीं दिखाई पड़ता। कई वय बाद यहाँ काँग्रेस के बाहर और भीतर समाजवादी चेतना तीव्र हुई अन्यथा यह सम्भव था कि अंगरेज जिस स्वतन्त्रता पर गव करते थे उस स्वतन्त्रता का वास्तविक रूप इंग्लैंड में क्या था इससे परिचित होकर हमारे कवि स्पष्टतः गोर्की और मायकोवस्की की तरह सबहारा वय का सीधा साथ देते और उन भ्रमों का सृजन न करते जिन्हें पतञ्जली अरविदवाद के नाम पर और महादेवी प्राचीन भारतीय संस्कृति के नाम पर कर रही हैं। जिस प्रकार बिना पूँजीवादी का पूरा विकास हुए रूस में समाजवादी चेतना फैलने में बाधा नहीं हुई उसी तरह रूस की सफल क्रांति के बाद हमारे देश में भी समाजवादी चेतना द्रुतवेग से फैल सकती थी किन्तु इस देश के कालिजों और विश्वविद्यालयों के प्रोफ़ेसर अंगरेजी भ्रम से बाहर नहीं निकल सके और आज भी नहीं निकल पा रहे हैं। छायावाद को महत्ता इस नवीन अंगरेजी साहित्य से बनी हुई रचि के कारण ही मिली और चूँकि उसमें युगानुरूप सदेश या नवीन कल्पनाएँ और नवीन शैली थी अतः वह प्रतिभाशाली कवियों द्वारा शिक्षिता का कण्ठहार बन गया।

बंगाल में यह चेतना हिन्दी प्रज्ञेय से पहले जमी। महादेवि मधुसूदन दत्त शेक्सपियर और रोमांटिक कविता से अधिक प्रभावित हुए। रवीन्द्रनाथ टैगोर पर जेनी और कीट्स का प्रभाव अधिक पड़ा। जली के *Nature's naked loveliness* तथा *Hymn to Intellectual Beauty* का रवीन्द्र पर अमिट प्रभाव पड़ा। टैगोर ने सौन्दर्य का सम्बन्ध जो अत्यन्त' है

स्थापित किया था, उस पर कीट्स का प्रभाव था, भारतीय दर्शन के भी यह अनुकूल पड़ता था ।

रवीन्द्र पर फ्रान्सीसी प्रतीकवादियों का भी प्रभाव पड़ा जो "सौन्दर्य के एक आदर्श जगत् का निर्माण करना चाहते थे, जहाँ मनुष्य की विकल आत्मा को शांति एवं विभ्राम प्राप्त हो सके ।" आयरलैंड के प्रतीकवादी-रहस्यवादी कवि यीट्स का भी रवीन्द्र पर अत्यधिक प्रभाव था । इस काव्य में रहस्य, स्पर्श, बुद्धिवाद के स्थान पर स्वयंप्रकाशज्ञान से प्राप्त अनुभूतियों तथा दिव्य-प्रेम का वर्णन मिलता है । हिन्दी की कविता जो द्विवेदी युग की बहिर्मुखी प्रवृत्तियों से मुक्त होना चाहती थी, इस नए काव्य से काफी प्रभावित हुई ।

सुमित्रानन्दन पन्त शेक्सपियर के "मिड समरर्स नाइट ड्रीम" तथा 'टेम्पेस्ट' में चित्रित पात्रों के जाटु से प्रभावित हुए । निराला तो शेक्सपियर के सानेदों के प्रसिद्ध भक्त हैं । निराला शेली की 'अलास्टर' नामक कविता के पारखी माने जाते हैं । राजकुमार वर्मा ने "गोल्डेन ट्रेडरी" को बार-बार पारायण किया था । उनकी 'रूपराशि' की रचना पर बायरन और कीट्स का प्रभाव है । एन्जिकता और भोगवादिता उनके प्रिय विषय रहे । बच्चन ब्लेक, वर्ड्सवर्थ, शेली और स्विनबर्न के प्रेमी थे ।

प्रसाद जी प्रारम्भ से व्यक्तिवाद को मुखरित करते आ रहे थे । उन पर बँगला कविताओं ने अवश्य प्रभाव डाला होगा और उन दिनों रोमांटिक कवियों के काव्य के अनुवादों की धूम थी अतः प्रसाद जी रोमांटिक चेतना से परिचित थे । रहस्यवादी प्रवृत्तियों ने उन्हें विशेष आकर्षित किया था ।

'पल्लव' की भूमिका में पन्त जी ने मध्यकालीन कला और मान्यताओं के विरुद्ध बड़े ही सशक्त स्वरों में रोमांटिक काव्य का चयन किया है । 'पल्लव' को रोमांटिक काव्य का 'घोषणा पत्र' कहा जाता है । पन्त जी ने कवियों के सम्मुख नूतन काव्य के विषय, सौन्दर्य बोध, भाषा, छन्द, अभिव्यक्ति आदि की नूतनता की वकालत की । इसके अतिरिक्त निराला ने मुक्त छन्द और नूतन सौन्दर्य-बोध के लिए बहुत लिखा, सघर्ष भी किया, उधर 'प्रसाद' जी आर्य समाजी स्कूल नैतिकता और उपदेशवाद के विरुद्ध साकेतिक, रहस्यमयी, नूतनभगिमायुक्त शैली में लिखते जा रहे थे, फलतः इन कवियों की प्रारम्भिक रचनाओं द्वारा ही स्वच्छन्दतावादी काव्य का एक निश्चित स्वरूप हिन्दी में

प्रतिष्ठित हो सका । महादेवी ने भी इसी स्वर में स्वर मिलाया उन्होंने स्पष्ट लिखा है—

स्थूल सौन्दर्य की निर्जीव आकृतियों से थके और कविता की परम्परागत नियम शृङ्खला से ऊँचे हुए व्यक्तियों को फिर उही रेखाओं में बँध स्थूल का न तो यथाथ चित्रण ही रुचिकर हुआ और न उसका हृदिगत भाषा आदश । उन्हें नवीन रूप रेखाओं की आवश्यकता थी जो छायावाद में पूर्ण हुई ।

छायावाद और रहस्यवाद—अब तक हमने छायावाद शब्द का व्यापक अर्थों में प्रयोग किया है और सामान्यतः उसे स्वच्छन्दतावाद कहा है जिसमें रहस्यवाद भी शामिल है । छायावादी कवियों में छायावाद रहस्यवाद ताने-बाने की तरह बुना हुआ है । फिर भी इसे अलग अलग किया जा सकता है । क्योंकि वष्य विषय की दृष्टि से दोनों में अंतर दिखाई पड़ता है । छायावाद का श्रुत जी ने शैलीविशेष के अर्थ में प्रयोग किया है और साथ ही उन्होंने रहस्यवाद के अर्थ में भी छायावाद का प्रयोग किया है । उक्त विश्लेषण से इतना तो स्पष्ट ही है कि छायावाद शैलीविशेष का नाम नहीं है क्योंकि नूतन दृष्टिकोण के आने पर ही नई शैली का जन्म हुआ था अतः वष्य विषय और दृष्टिकोण मुख्य वस्तुएँ हैं शैली गौण । दूसरे छायावाद और रहस्यवाद में अंतर यह है कि छायावाद में चिरन्तन सत्ता की विभिन्न पदार्थों में चलक ही देखी जाती है और कवि उस चलक का मुग्धता और विस्मय के साथ वर्णन करता है किन्तु रहस्यवाद में दिव्यसत्ता के साथ प्रेम सम्बन्ध स्थापित किया जाता है और समीप वियोग का वर्णन किया जाता है । छायावाद में जिनासा की प्रधानता है तो रहस्यवाद में आत्मा के निष्कल समपण की । छायावाद प्रकृति में बिखरे सौन्दर्य को एकत्र करता है और उस सौन्दर्य में किसी भारलौकिक सौन्दर्य की झलक भाव से सन्तुष्ट हो जाता है रहस्यवाद में उस सत्ता को प्राप्त करने के लिए उस सत्ता की साक्षात् अनुभूति के लिए प्रयत्न किया जाता है । रहस्यवाद में प्रेम साधनात्मक रूप धारण कर लेता है जबकि छायावाद में साधना का प्रारम्भिक सोपान— जिनासा मूलक दृष्टिकोण रहता है छायावाद केवल जानने की इच्छा व्यक्त करता है रहस्यवाद उसे प्राप्त करने की । यह अंतर मानसिक स्थिति की दृष्टि से है और इसे स्पष्ट देखा जा सकता है । शब्दों की दृष्टि से छायावाद और रहस्यवाद में कोई अन्तर नहीं है, सभी श्रुतजी ने एक नई शैली की प्रधानता देखकर उसे छायावाद नाम दिया था और उसमें और रहस्यवाद में

अन्तर नहीं किया था। इससे इस भ्रम की सृष्टि हुई कि मानसिक स्थिति की दृष्टि से भी छायावाद और रहस्यवाद एक है।

छायावाद और रहस्यवाद के उक्त अन्तर, को उद्धरणों से प्रमाणित करने के लिये अन्य परिभाषाओं पर भी विचार लेना यहाँ उचित होगा।

महाप्रसाद पांडेय ने लिखा है कि किसी वस्तु में एक अनात संप्राण छाया की पानी पाना अथवा आरोप करना छायावाद है।

छायावादी कवि प्रकृति को कभी जड़ मानकर चित्रित नहीं करता अतः प्रकृति को संप्राण मान कर चलता है और प्रकृतिसंस्थित सौंदर्य को देखकर वह यह पूछता है कि प्रकृति में यह सौंदर्य कहाँ से आता है—जिनासा विस्मय और प्रकृति को संप्राण मान कर चलना—यह प्रवृत्ति या अनेक कवियों में मिलती है। अतः पांडेय जी की परिभाषा अनुचित नहीं है रहस्यवाद से छायावाद को अलग करने में भी यह परिभाषा हमारी सहायता करती है। पांडेय जी ने यह लिखा भी है कि छायावाद वस्तुवाद और रहस्यवाद के बीच की कड़ी है अर्थात् वस्तुवाद पदार्थ के जड़ रूप को ही स्वीकार करता है जब कि रहस्यवाद ब्रह्म और जीव के मध्य प्रकृति को एक माध्यम मात्र मानता है।

शान्तिप्रिय द्विवेदी ने छायावाद को एक दार्शनिक अनुभूति माना है पर यह परिभाषा अस्पष्ट है क्योंकि इसमें अतिव्याप्ति दोष है।

पं० नन्ददुनारे वाजपेयी के अनुसार मानव तथा प्रकृति के सूक्ष्म किंतु व्यक्त सौंदर्य में आध्यात्मिक छाया का भान ही छायावाद है। इस परिभाषा और पांडेय जी की परिभाषा में कोई अन्तर नहीं है। आगे वाजपेयी जी ने छायावाद और रहस्यवाद में अन्तर भी दिखाया है—रहस्यवाद और छायावाद में अन्तर है। छायावाद व्यक्त सौंदर्य सृष्टि से सम्बन्ध रखता है और रहस्यवाद समष्टि सौंदर्य-सृष्टि है।

इस अन्तर में अस्पष्टता है परन्तु शायद इसका अर्थ यह है कि छायावाद प्रकृति के सौंदर्य से ही सम्बन्ध रखता है, यद्यपि वह सौंदर्य सूक्ष्म रहता है रहस्यवाद में किसी चिरंतन सत्ता के सदृश में ही प्रकृति का सौंदर्य देखा जाता है। यदि उक्त अर्थ ग्रहण किया जाय तब अन्तर स्पष्ट अवश्य होता है।

रामकृष्ण शुक्ल ने लिखा है कि प्रकृति में व्यक्ति का (अर्थात्) मानव जीवन का प्रतिबिम्ब देखने की पद्धति छायावाद है। यहाँ लेखक

केवल प्रकृति के मानवीकरण पर ही बल दे रहा है—मानवीकरण के समय छायावादी कवि म जो एक जिज्ञासा और विस्मय की स्थिति रहती है उसके लिए इस परिभाषा में स्थान नहीं है। अतः इस परिभाषा में अव्याप्ति दोष है।

डा० रामकुमार रहस्यवाद और छायावाद में मानसिक स्थिति की दृष्टि से भो अंतर नहीं मानते उनके अनुसार आत्मा परमात्मा का गुप्त वाग्विलास रहस्यवाद है और यही छायावाद किंतु हम देखेंगे कि छायावाद में आत्मा परमात्मा का गुप्त वाग्विलास नहीं मिलता जहाँ वह मिलता है वहाँ वह रहस्यवाद ही कहलायेगा। अथवा मध्यकालीन कबीर मीरा के रहस्यवादी काव्य और आधुनिक काव्य में कोई अंतर नहीं रह जाएगा।

डा० देवराज छायावाद को गीतिकाव्य प्रकृतिकाव्य और प्रेमकाव्य कहते हैं किंतु यह परिभाषा अस्पष्ट है इसमें कवि की मानसिक स्थिति की विशिष्टता पर ध्यान नहीं दिया गया।

प्रगतिवादी लेखक ने प्रारम्भ में पूँजीवादी व्यवस्था के साथ रखकर छायावाद की व्याख्या की थी। छायावाद के भौतिक आधार की ओर उन्होंने स्पष्ट संकेत किया था। उनके अनुसार छायावाद समाज और प्रकृति पर व्यक्तिवादी प्रतिक्रिया है—जिसके मूल स्वर है स्वप्न अतीत प्रेम निराशा विपाद पलायन आदि किन्तु प्रगतिवादियों के छायावादी काव्य की सौंदर्यानुभूति की प्रशंसा भी कम नहीं की है अतः परिभाषा देने का प्रयत्न न कर छायावादी आंदोलन की पृष्ठभूमि उक्त कथन से अधिक स्पष्ट की गई है। यह एक तथ्य है कि छायावाद व्यक्तिवादी प्रतिक्रिया है। किन्तु प्रतिनिया का स्वरूप निर्देश प्रारम्भिक प्रगतिवादियों की परिभाषाओं से नहीं होता।

प्रसाद जी छायावाद को एक भूमिमा मानते थे। किन्तु उससे यह तथ्य निवानना गलत होगा कि वह छायावाद को केवल मौखी मानते थे उन्होंने लिखा है— कविता के क्षेत्र में जब वंदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने लगी तब हिन्दी में उसे छायावाद से अभिहित किया गया। आंतरिक स्पष्टता की पुत्रक नवीन शैली स्वतंत्र लावण्य आदि तत्त्व इसमें थे। मोती के भीतर छाया जैसी तरंगता होती है वैसी कविता की तरंगता अङ्ग में लावण्य कहली जाती है। इस लावण्य को ससृष्ट में छाया और विच्छिन्नता को कुछ छोड़ो, दूसरे निरूपित किया गया था, यह कहना ठीक नहीं, यह भी की बहिन ही है, आन्तरअव्यवस्थित को प्रकट करने में इसका प्रयोग हुआ था।

यहाँ नूतन भगिमा के साथ-साथ छायावाद के वर्णों विषय— वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी 'आंतर स्पन्द-मूलक' आन्तर-जय वैचित्र्य आदि की भी चर्चा है। प्रसाद जी के अनुसार द्विवेदीवेग की स्वानुभूतिविहीन रचनाओं से छायावाद इसलिए भिन्न है क्योंकि उसमें 'स्वानुभूति', 'वेदना और आन्तर-स्पर्शमूलक' की प्रधानता है। भगिमा की दृष्टि से प्रसादजी ने छायावाद की शैली को कुतक की विच्छिन्ति' या छाया या तरलता से जोड़ दिया है प्रसाद जी हर नई चीज को पुराने के साथ जोड़ देने में अति कुशल थे। किन्तु प्रसाद जीने छायावाद और रहस्यवाद का चरम स्पष्ट नहीं किया। उनकी 'वेदनमूलक सदानुभूति' में इस दृष्टि से जिज्ञासामूलक छायावाद और दिग्गम प्रधान रहस्यवाद—दोनों शामिल हैं। प्रसाद जी के अनुसार नया काव्य अनन्तरता प्रधान है जिस द्विवेदीयुग से अलग किया जा सकता है। यह एक तथ्य है कि कुतक ने भी नूतन भगिमा का आधार अनुभूति को ही माना था^१ प्रसाद जी ने इसीलिए कुतक से छायावाद की व्याख्या के लिए सहानुभूति ली थी। स्वानुभूति की गभीरता और अनुपमता से अभिव्यक्ति या कथन भगिमा भी अनुपम हो जाती है, द्विवेदी युग में स्वानुभूति का अभाव था अतः शैली में विच्छिन्ति नहीं आ सकती।

रहस्यवाद में कवि की अपनी अनुभूति की मही अर्थात् एक सामान्य अनुभूति जो कि रहस्यवादियों की विशेषता रही है, मिलती है। उदाहरण के लिए अन्ध सत्ता के समोह, विद्योत के चित्रण सभी रहस्यवादियों की विशेषता रही है।

महादेवी ने अपने विवेचनात्मक ग्रन्थ 'म' छायावाद को स्पष्ट क विरुद्ध प्रतिनिधिया कहा है—“सृष्टि के बाह्यकार पर इतना लिखा जा चुका था कि मनुष्य का हृदय अभिव्यक्ति के लिए रो उठा। स्वच्छन्द हृदय में चित्रित उन मानव अनुभूतियों का नाम छाया उपयुक्त ही था और मुख तो आज भी प्रिय

Poetic quality and aesthetic quality change a piece of composition with an excellence and emotion, a life and a thrill, that is far beyond the words and meanings. Thus we call aesthetic quality which arises out of that unique character of the constitution of proper words and their meanings—

—Dr S. N. Das Gupta

History of Alamkaras

लगता है। अथवा उन्होंने कहा है कि छायावाद तत्त्वतः प्रकृति के बीच जीवन का उदगीर्ण है अतः कल्पनाएँ बहुरंगी और विविध रूपी हैं।

इससे यह स्पष्ट हुआ कि छायावाद व्यक्तिगत अनुभूतियों का प्रकृति के माध्यम से प्रकाशन है जो इससे पहले की कविता में नहीं मिलता किन्तु छायावाद और रहस्यवाद के अंतर के विषय में भी महादेवी ने लिखा है— इस युग की (छायावाद) सब प्रतिनिधि रचनाओं में किसी न किसी अंश तक प्रकृति के सूक्ष्म सौंदर्य में व्यक्त किसी परोक्ष सत्ता का आभास रहता है और प्रकृति के व्यक्तिगत सौंदर्य पर चेतना का आरोप भी। परन्तु अभिव्यक्ति की विशेष शैली के कारण कहीं सौंदर्यानुभूति की व्यापकता नहीं संवेदन की गहराई कल्पना के सूक्ष्म रंग और कहीं भावना की ममस्पर्शिता लेकर अनेक घावों को जन्म दिया है।

अर्थात् सामान्यतः छायावाद में प्रकृति का सूक्ष्म सौंदर्य और उसमें परोक्ष सत्ता का आभास रहना है किन्तु महादेवी ने रहस्यवाद से इस काव्य का अंतर स्पष्ट नहीं किया। यह निश्चित है कि प्रकृति में परोक्ष सत्ता का आभास रहस्यवाद का प्रथम सोपान भन्ने ही कह लिया जाय किन्तु जब तक रहस्यमय सत्ता के साथ प्रेम सम्बन्धों की अभिव्यक्ति नहीं होती तब तक उसे रहस्यवाद नहीं कहा जा सकता। किन्तु लगता है कि प्रकृति में परोक्ष सत्ता के आभास के साथ-साथ कवि के प्रेम भाव को भी महादेवी ने आवश्यक माना है— स्वयं छायावाद तो कवण की छाया में सौंदर्य के माध्यम से व्यक्त होने वाला भावार्थमय रहस्यवाद ही रहा है। बात स्पष्ट नहीं हुई परन्तु कवल प्रकृति में परोक्ष सत्ता के आभास को रहस्यवाद नहीं कह सकते यह महादेवी के कथन की भी ध्वनि है।

छायावाद और रहस्यवाद को इस प्रकार मानसिक स्थितियों की दृष्टि से अलग करना उचित है। छायावाद में रोमांटिक काव्य की सभी विशेषताएँ मिलती हैं उसमें रहस्य के प्रति प्रेम निवेदन भी शामिल कर दिया गया है परन्तु वह स्पष्ट दिखाई पड़ता है। योरोप के रोमांटिक कवियों में भी बड़बुद शैली कीटस एव और हैं तो ब्लेक जैसे शुद्ध रहस्यवादी दूसरी ओर हैं। पतंजली की कविताओं में शुद्ध रोमांटिक कवियों की प्रवृत्तियाँ मिलती हैं उनमें ब्लेक जैसा रहस्यवाद बहुत कम मिलता है। प्रसाद में रहस्यानुभूति कहा कहा बहुत गहरी है कहीं-कहीं निराशा में भी और महादेवी में सबसे अधिक किन्तु ये सभी कवि वस्तुतः शुद्ध रहस्यवादी नहीं हैं। जहाँ-जहाँ इनमें रहस्य

वाद' मिलता है, उसे स्पष्टतः अलग किया जा सकता है। ये कवि 'रहस्य' को सौन्दर्यतम अनुभूति के रूप में अधिक अपनाते हैं। महादेवी में रहस्य के प्रति आत्म निवेदन अधिक मिलता है। 'कामायनी' के कुछ समों में रहस्यदर्शन की प्रवृत्ति अधिक हो गई है, ऐसा काय छायावाद से भिन्न समझना चाहिए।

अब उदाहरणों से छायावादी मानसिक स्थिति और रहस्यवादी मानसिक स्थिति को अलग-अलग देखना चाहिए—

प्रकृति में परोक्ष सत्ता का आभास—विश्व के पत्तक पर सुकुमार ।
विचरन हैं जब स्वप्न भ्रजान ।
न जाने नक्षत्रा से कौन ।
सदेहा मुक्त भेजता मौन ।

—पन्त

रहस्यवाद—कभी उड़ते पत्ता के साथ, मुने मिलते मेर सुकुमार ।
बढ़ा कर सहारा से निज हाथ, बुझात, फिर मुपको उस पार ।
नही रखती जग का मैं ज्ञान, और हँस पड़ती हूँ अनजान ।
रोकने पर भी सखि ! हाथ, नही रखती तब वह मुत्तान ।

—पन्त

अथवा

मगन के भी उर में है धाव, देखती ताराएँ भी राह ।
बँधा विद्युत छवि में जलवाह, चन्द्र की चितवनि में चाह ।
दिखाते जड़ भी तो अपनाव, अनिल भी ठण्डी भरती आह ।

—पन्त

परोक्ष सत्ता का आभास—धंसिमुख पर झूँघट डाले, अचल में दीप छिपाए ।
जीवन की गोघूली में, कौतूहल से तुम आए ।

—प्रसाद

अथवा

रूपति तेरा घन वेशपाश ।
नभ गंगा की खजत धार में, धो आई क्या इह रात ।
कम्पित हैं तेरे सजल अंग, सिहरा सा तन है सदस्नात ।
रूपति तेरा घन वेश पाश ।

—महादेवी

अथवा

शून्य नभ पर उमड़ जब दुख भार सी ।
 नैश तम मे सघन छा जाती घटा ।
 बिखर जाती जुगुनुओ की पाति भी ।
 जब सुनहले आँसुओ के हार सी ।
 तब चमक जो लोचनो को मूँदता ।
 तडित की मुस्कान मे वह कौन है ?

—महादेवी

रहस्यवाद—

सिंधु को क्या परिचय हँ देव ।
 बिगडते बनते बीचि विसास ।
 छुद्र हैं भरे बुदबुद प्राण ।
 तुम्ही मे सृष्टि तुम्ही मे नाश ।

—महादेवी

बल्लिरियाँ नित्य निरत थी, बिखरी सुगन्ध की लहरें ।
 फिर वेणु रन्ध्र से उठकर, झूछना कहाँ भ्रम ठहरे ।
 क्षण भर मे सब परिवर्तित, अणु अणु ये विश्व कमल के ।
 पिंगल पराग से मचले, अनन्द सुधारस छलके ।
 समरस ये जड़ या चेतन, मुदर साकार बना था ।
 चेतनता एक विलसती, आनन्द अखण्ड बना था ।—कामायनी

छायावाद—धूँधल उठा देख मुस्काती, किसे ठिठकती सी आती ।
 विजन गगन मे किसी झूल सी, किसको स्मृति पथ मे लाती ।
 पगली ! हाँ सँझाल ले कैसे, छूट पड़ा तेरा अचल ।
 देख बिखरती है मणि राजी, बरी उठा वेसुध चचल ।

—कामायनी

रहस्यवाद—स्पर्श से लाज लगी ।
 नयनो का नयनो से बन्धन
 नपि धर धर, धर, तन ।

—निराला

छायावाद—किस अनत का मीला अचल हिला हिलाकर—
 आती हो गुम सजी मण्डलावार ।

अथवा

भुग्घा की सज्जित पलको पर
तू यौवन की छवि अज्ञात ।
बाँझ मिचौनी खेल रही है
किस अतीत शिशुता के साथ ।

रहस्यवाद—ताज लगे तो जाओ, तुम जाओ ।

फेर से नयन बसो मज्जु गुजर घर ।

सूपुर शिजित—बरण ।

कहें बरण, प्राणो मे आ छवि पाओ ।

ताज लगे तो जाओ ।

—विराला

यहाँ प्रश्न हो सकता है कि 'जिज्ञासा' को जब 'रहस्यवाद' का प्रथम सोपान माना जाता है तब जिज्ञासा या परोक्षसत्ता के आभास से युक्त प्रकृति के वर्णन भी क्या 'रहस्यवाद' में नहीं आ जाते ? इसका उत्तर यह है कि मानसिक स्थिति के दृष्टि से छायावादी काव्य में जिज्ञासा और परोक्षसत्ता के आभास से युक्त वर्णन अधिक होने से छायावाद को रहस्यवाद का प्रथम सोपान माना जा सनता है किन्तु 'रहस्यवाद' की वास्तविक स्थिति दिव्यसत्ता के प्रति संयोगसुख अथवा विरह-दुःख की अभिव्यक्ति में ही मानी जानी चाहिए और इस दृष्टि से अपने निश्चित अर्थ में आभास दर्शनारमक या जिज्ञासामूलक रचनाएँ 'रहस्यवाद' में नहीं आ सकती किन्तु यदि 'रहस्यवाद' शब्द का व्यापक अर्थ लिया जाय तब सभी छायावादी रचनाएँ 'रहस्यवाद' में रखनी पड़ेंगी और मध्यकालीन रहस्यवाद और आधुनिक काव्य में अन्तर करना कठिन हो जाएगा अतः इस विवेचन से स्पष्ट है कि 'रहस्यवाद' के निश्चित अर्थ में 'छायावाद' को 'रहस्यवाद' से भिन्न मानना होगा, उसी प्रकार, जिस प्रकार 'रोमांटिक काव्य' के निश्चित अर्थ में बर्तसवर्थ, शेकी आदि की कविताएँ 'रोमांटिक' कहलाएँगी और ब्लेक और बीट्स की कविताएँ 'रहस्यवादी' । छायावादी काव्य में 'रहस्य भावना' रहती है किन्तु 'रहस्यवाद' और सामान्य रहस्य भावना में अन्तर मानना चाहिए ।

छायावादी काव्य की प्रमुख प्रवृत्तियाँ—हम रोमांटिक काव्य और छायावादी काव्य के सादृश्य का विवेचन कर चुके हैं अब 'छायावाद' की प्रमुख प्रवृत्तियों का विभिन्न नवियों में क्या स्वरूप रहा है, यह देखना चाहिए ।

प्रेम—स्वच्छन्दतावाद का सर्वप्रथम रूप सामन्ती समाज के मर्यादावाद के विरुद्ध प्रेमभावनाओं के स्वच्छन्द उद्गारों के रूप में मिलता है। यह प्रेम कहीं अत्यधिक स्वच्छन्द, कहीं विचित्र, कहीं अलौकिक और कहीं अयथार्थ भी लगता है। परन्तु प्रत्येक छायावादी कवि प्रेम के सम्बन्ध में अपनी स्वतन्त्र भावनाओं को एक विद्रोह के रूप में व्यक्त करता है—

राग से अरुण घुला भकरद ।
मिला परिमल से ओ सानन्द ।
वही परिचय या, वह सम्बन्ध
प्रेम का मेरा तेरा छन्द । (सरना)

प्रेम की घोषणा—जिसे चाहूँ उसे न कर आँखों से कुछ भी दूर ।
मिला रहे मन मन से, छाती छाती से भरपूर ।

प्रेम का शारीरिक रूप—तुम्हारा शीतल मुख परिरम्भ
मिलेगा और न मुझे कहीं ।
विश्व भर का भी हो व्यवधान
आज वह बाल बराबर नहीं ।

“इन्दु” में प्रकाशित प्रसाद जी की प्रेम के सम्बन्ध में एक “गजल” से स्पष्ट है कि प्रसाद जी द्विवेदी युग में ही अपनी प्रेम-भावना को स्वच्छन्दता के साथ वाणी देने लगे थे। प्रसाद के प्रेमभाव की व्यञ्जना में एक ‘करुणा’ या वेदना बराबर मिली रहती है—

उत्तेजित कर मन दीडाओ, करुणा का यह थका धरण है ।

छायावाद की “वह वेदना की दिव्यता कहते थे। आँसू में उनके प्रेम में सयोग और वियोग के मधुरतम चित्र मिलते हैं। आँसू में प्रेमपात्र के रूप, उसके साथ अनुभूत सयोग सुख और वियोग की दग्धआहों का चित्रण द्विवेदीयुग के आचार्यों के बोझ से लदे हुए प्रेम के विरुद्ध ‘स्वच्छन्द’ प्रेम का रूप प्रतिष्ठित करता है ।

काली आँखों में कितनी, यौवन के मद की लाली ।
मानिक मदिरा से भर दी, किसने नीलम की प्याली ।
तिर रही अतृप्ति जलधि में, नीलम की नाव निराली ।
काली पानी बेला सी, है अजन रेखा काली ।
है किस अनग के धनु की, यह शिथिल जिजिनी दुहरी ।
अलबेसी बाहु लता या नवतन छविसर की सहरी ।

बाँधा था विद्यु को किसने, उन काली जबीरो से ।

मणि वाते फणियो का मुख, क्यों भरा हुआ हीरो से ।

हरिऔध की 'रूपोद्यान प्रफुल्ल प्राय कलिका राकेन्दु बिम्बानना' अथवा "नाना हावभाव विभाव कुशला" राधा के तथ्यकमनात्मक तथा मर्यादावादी रूप वर्णन से आँसू का रूप—वर्णन स्पष्टतः "स्वच्छन्द" दिखाई पड़ता है । 'मादकता' द्विवेदीयुग में कही मिलती ही नहीं, छायावाद के स्वच्छन्द काव्य में 'मादक' चित्र अनेक हैं ।^१

भोग-बादिता की झलक भी प्रसाद के प्रेम-वर्णन में सर्वत्र मिलती है यद्यपि अन्त में प्रेमी उस पर विजय प्राप्त कर लेता है । आँसू में "परिरम्भ

- १ द्विवेदीयुग के कवियों में रामनरेश त्रिपाठी ने प्रेम की 'मादकता' और वेदना का महात्म्य अग्रस्थ गाया है । मालिनलाल चतुर्वेदी की रचनाओं में तो राष्ट्रभक्ति के साथ-साथ ही 'मादन' भाव की मधुर अभिव्यजना मिलती है—कुछ उद्धृं से मिलती जुलती ।

जिस पर दया दृष्टि करते हैं, भगलपय भगवान ।

पूर्णप्रेम-पीडा से पीडित होता है वह प्राण

फूल पखुरी में पल्लव में, प्रियतम रूप बिलोक ।

नर जाता है, महामोह से, प्रेमी का उर-ओक

किन्तु 'प्रेम' का 'राष्ट्र' से सम्बन्ध यहाँ भी स्थापित किया गया है—

दृष्टित जाति के उन्नति पथ से—

कटक छुन कर बूर ।

प्रेमी परम वृप्त होता है—

आह्लादित भरपूर ।

मालिनलाल चतुर्वेदी में 'प्रणयोन्माद' नहीं हैं, राष्ट्रभाव के नीचे दया हुआ, जिसक जिसक कर ऊपर आता हुआ सा प्रेम है जो मस्तुत देश प्रेमरस के सचारी के रूप में अनुभव होता है—

रूँ, मेरी प्रेम कथा में

रानी इतना स्वाद नहीं है

और मनुँ, ऐसा भी भुझमें

कोई प्रणयोन्माद नहीं है ।

—मीत का पर्यर ।

कुम्भ की मदिरा, निश्वास मलय के शौके" जैसी पत्तियों में निर्वाण भोग की भावना अवश्य मिलती है किन्तु उसमें 'रहस्य भावना' का भी स्पर्श रहने से तथा अभिव्यक्ति सावेतिक होने से वह रीतिकाल से सर्वथा भिन्न दिखाई पड़ती है। कामायनी में 'प्रेम' एक सिद्धान्त के रूप में प्रतिपादित हुआ है। कामायनी में काम भावना को मगल से मङ्गित माना गया है और कवि के अनुसार ब्रह्माण्ड में व्याप्त मूलसत्ता 'काम' के रूप में ही प्रकट होती है, अतः नारी और पुरुष का मिलन कामेश्वर (शिव) और कामेश्वरी (शक्ति) के मिलन का ही भौतिक रूप माना गया है। व्यर्थ की मर्यादाओं और स्थूल नैतिकता के उपदेशों से इस 'काम' भाव को दमित नहीं किया जा सकता, किन्तु इस 'काम' का स्वरूप समझ लेने से, यह समझ लेने से कि काम "सर्ग इच्छा" अर्थात् सतान-उत्पत्ति की इच्छा का परिणाम है, पीडक न होकर शांत-प्राप्ति और मानसिक विकास में सहायक होता है, क्योंकि 'काम' रमणीयता, आशा, उत्साह, ऊष्मा, सृष्टि इच्छा, प्रयत्न और साहस जैसे महान गुणों की भी सृष्टि करता है अतः इस प्रेम के आधार, 'कामभाव' की कमनीयता के चित्रण के लिए कवि ने लज्जाशीला श्रद्धा की लज्जा, वासना तथा काम भावों के मनोरमतम चित्र अवित किए हैं जो हिन्दी काव्य में आज तक अन्यतम हैं, कोई अन्य कवि उन्हें अपदस्य नहीं कर सका। कामायनी के उक्त सर्ग बाह्य मर्यादावाद की व्यर्थता को सर्वदा के लिए समाप्त कर, विवेक द्वारा, आंतरिक अनुशासन द्वारा तथा नारी को अपनी 'प्रकृति' की पूरक के रूप में स्वीकृति द्वारा वास्तविक मर्यादावाद की प्रतिष्ठा करते हैं अतः छायावाद की उच्छ्र्वलता जो आँसू में कहीं-कहीं लोगों को "आशिक-भागूबाना" जैसी लगने लगती है, कामायनी में आकर एक महान जीवन-सिद्धान्त की प्रतिष्ठा करती है। नारी पुरुष के बीच 'काम', सौन्दर्य और-प्रेम आनन्द दायक तत्त्व हैं, उनकी उपेक्षा से दमित वासना बाह्य नैतिकता को भ्रष्ट करके रख देगी अतः काम और जीवन दोनों में काम, सौन्दर्य और प्रेम का चित्रण बाधनीय है किन्तु इस प्रकारकि व्यक्ति का मन भोगवादी न होकर श्रद्धा-विवेकयुक्त हो जाय। नारी की कोमल भावनाओं के साथ 'समरस' होकर पुरुष और पुरुष के सहयोग से नारी के व्यक्तित्व का विकास हो, प्रेम की यह अंतिम परिणति छायावाद की महान्तम उपलब्धि है।

मानव जीवन का सुन्दरतम अंश उसका जीवन होता है। प्रसाद जी मूढम प्रेम के पूर्व इस यौवन और यौवन के सौन्दर्य का पूरी उमर से चित्रण कर गये हैं, किसी भी प्रकार की "कृष्ण" कोई दमित वासना प्रसाद जी के

सौन्दर्य चित्रण म नही मिलती क्योंकि वह सौन्दर्य को चेतना का उज्ज्वल
वरदान मानते थे—

मगर कुकुम की थी जिसमे निखरी हो ऊपा की साली ।
भोला सुहाग झल्लाता हो ऐसी हो जिसमे हरियाली ।
हो नयना का कल्याण बना आनन्द मुग्ध सा विकसा हो ।
शासन्ती के बन वनव मे जिसका पंचम स्वर पिक सा हो ।
हिल्लोल भरा हो ऋतुपति का गोघूली की सी ममता हो ।
जागरण प्रात सा हसता हो जिसम मध्याह्न निखरता हो ।
फूला की कोमल पखडिवाँ बिखर जिसके अभिनदन म ।
मकरन्द मिलाती हो अपना स्वागत के कुमकुम चन्दन मे ।
उज्ज्वल वरदान चेतना का सौन्दर्य जिसे सब कहते हैं ।
जिनमे अनन्त अभिजापा के सपने सब जगते रहते हैं ।

डिबेनीयु म निषधवाद' बहुत या अत जीवन के मधुर पक्षों की
उसमे अवहेलना हुई यह मान लिया गया कि मधुर और आकर्षक का वणन
पतनकारक होता है । छायावाद म इसकी धोर प्रतिन्या हुई । इसके अतिरिक्त
रीतिकानीन भोगवाद के विरुद्ध भी उसमे प्रतिक्रिया मिसती है । क्योंकि मूलत
छायावाद सामतवाद के विरुद्ध पूँजीवादी व्यवस्था की सृष्टि है । किन्तु प्रसाद
जी सामतवाद और पूँजीवाद दोनों के दोषों से परिचित हो चुके थे । अत
प्रसाद जी का व्यक्तिवाद कामायनी म नैतिकता के दुराग्रह और भोगवाद दोनों
पर विजय पाता है । प्रसाद जी वस्तुतः पूँजीवादी देशों मे भ्रम के स्थान पर
भोगवाद की बुद्धि देखकर पूष सावधान थे अत उनका व्यक्तिवाद कम से
कम कामायनी म समष्टिवाद मे लय होता हुआ दिखाई पड़ता है किस प्रकार
काम' को मगनमय बनाया जाय । इसके लिए मनोवैज्ञानिक उपाय कामायनी मे
सुझाया गया है । काम की वरता मनु के माध्यम से और काम के
मगनमय रूप को कामायनी के माध्यम से सिखाकर कवि प्रसाद ने काम
वामना के रूपान्तरण की शिक्षा दी है । लोकमगल के कार्यों म आसक्त चित्त
ही अपने काम को रूपान्तरित कर सकता है यह तथ्य भी कामायनी से
व्यजित होता है । केवल अपने स्वाध और सुख की खोज के लिए कठिन से
कठिन परिश्रमवर्त्ता व्यक्ति भी अपने काम भाव को वास्तविक रूप मे
रूपान्तरित नहीं कर सकता ।

प्रसाद के प्रेम में प्रारम्भ में जो व्यक्तिवाद मिलता है उसमें ध्रुववाद और भोगवाद भी साथ साथ चलता है। भोग के प्रति एक सकोच एक लज्जा के साथ सूक्ष्म आसक्ति प्रारम्भ में सबन मिलती है परन्तु कामायनी में उनका व्यक्तिवाद स्वच्छन्दतावादी कविया से भिन्न सिद्धों के आध्यात्मिक आनन्दवाद की ओर उमुख हो जाता है जिसमें प्रत्येक मनुष्य के मानसिक विकास के लिए भी पग पग पर सुझाव भरे पड़ हैं।

प्रायः यह कहा गया है कि प्रसाद जी के प्रेम में 'मधुप वृत्ति' अधिक है। शुक्ल जी का यही विचार था। मधुपवृत्ति का अर्थ यह है कि उसमें रूप के प्रति लोभ का भाव अधिक है। प्रसाद प्रेम और सौन्दर्य के कवि हैं अतः मधुपवृत्ति प्रेम के प्रारम्भिक सोपान में वाछनीय है। शारीरिक सौन्दर्य के प्रति आकर्षण स्वाभाविक है द्विवेदी युग के कवि उसका वणन नहीं करते थे किन्तु प्रसाद जी ने सब प्रथम उसका वणन किया यद्यपि उस 'मधुप-वृत्ति' का भी एक छोर अनन्त से यत्रतत्र जोड़ दिया गया। आसू में भी यही प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। लौकिक प्रेमपात्र को विश्वव्यापी सत्ता के रूप में यत्र तत्र परिवर्तित कर देने के कारण मधुपवृत्ति का एक पक्ष रहस्यभाव से सम्पृक्त होता हुआ चलता है अतः वह सम्मोहक होने पर भी उतना उत्तम नहीं हो पाया। तुम कनक किरण के अन्तराल में लुक छुप कर चलते हो क्या जैसे गीता में जो सूक्ष्म सौन्दर्य-सत्ता का भव्य वणन मिलता है उसे केवल मधुप वृत्ति कहकर नहीं टाला जा सकता। मानव जीवन के सौन्दर्य को इतनी सूक्ष्म दृष्टि से प्रसाद के पहले हिन्दी कवि नहीं देख सके थे फिर कवि ने इस सौन्दर्य के दर्शन से अपने मन में उठने वाली भावसम्पदा का सांकेतिक वणन भी किया है अतः मधुपवृत्ति शब्द उपयुक्त नहीं है सौन्दर्यवृत्ति शब्द अधिक उपयुक्त है। जहाँ जो आकर्षण हैं उसका वणन कण एकत्र करना कवि का कार्य है इससे मानव जीवन सम्पन्न होता है उसमें सुख का विकास होता है प्रेम के क्षण में भी वह विलासी की दृष्टि से प्रेमिका का न देखकर सौन्दर्य के देवता के रूप में देखता है यदि प्रत्येक प्रेमी में कवि रूप जाग्रत बना रहे तो विलास भाव रह ही नहीं सकता। विलास तटस्थ चित्रवृत्ति के अभाव में उत्पन्न होता है और प्रसाद के प्रेम-दर्शन में घोर आसक्ति की निंदा मिलती है उसमें तटस्थ होकर प्रत्येक वस्तु को देखने और भोगने की वृत्ति है।

प्रसाद के बाद कालक्रम की दृष्टि से निराला की प्रेम सम्बन्धी रचनाएँ प्रसिद्ध हुईं, इन्होंने सदा प्रेम, अहिंसा, कला, अर्थव्यवस्था, प्रसिद्धि, द्विवेदी जी की सरस्वती में मुक्त छन्द की वारस नहीं अपनी मुक्त शृङ्गार

भावना के कारण भी "जुही की कली" प्रकाशित नहीं की गई थी। जुही की कली में द्विवेदी युगीन दृष्टि की रीतिकालीनता की दुर्बल्य भी दिखाई पड़ी थी। वस्तुतः द्विवेदीयुग के बाह्य नैतिकतावाद को "जुही की कली" में स्पष्टतः तलसारा गया था, एक चुनौती के रूप में इस कविना ने १९१६ ई० में द्विवेदीयुग की जटिलता पर प्रहार किया था। महादेवी ने लिखा है कि "स्यूल सौन्दर्य की निर्जीव आवृतियाँ से बंधे और कविता की परम्परागत नियम शृङ्खला से ऊँचे हुए व्यक्तियों को फिर उन्हीं रेखाओं से बंधे स्यूल का न तो मयायि चित्रण रुचिर ही हुआ और न उसका रुचिगत भाषा-आदर्श। उन्हें नवीन हारंगायों की आवश्यकता थी जो छायावाद में पूर्ण हुई।" अन्यत्र उन्होंने लिखा है कि "छदीवाली की सौन्दर्यहीन इतिवृत्ति" दीर्घकाल से हमारे ऊपर वामनोन्मुख स्थूल सौन्दर्य के अधिहार को हिता भी न करता था। परन्तु छायावाद ने उसे हटा कर अपने सम्पूर्ण प्राणवेग से प्रकृति और जीवन के सूक्ष्म सौन्दर्य को अमध्य रूप रङ्गों में अपनी भावना द्वारा सजीव करके उपस्थित किया।"

"जुही की कली" का यही योगदान था। उसमें रीतिकालीन स्थूल सौन्दर्य और प्रेम के स्थान पर सूक्ष्म सौन्दर्य का चित्रण है और दूसरी ओर "जुही की कली" में चित्रित सौन्दर्य "अनल्प" का अवलम्ब भी स्पष्ट करता करता दिखाई पड़ता है। 'व्यक्ति और विराट' का जो समन्वय इस पवित्रता में मिलता है, इसकी ओर तान्त्रालिक स्थूल रूप रेखाओं को पसन्द करने वाले कवियों और आलोचकों का ध्यान नहीं गया। जुही की कली में जीवन की सारी उद्दामता एवं उष्मा अभिव्यक्त हो उठी है। साथ ही साथ कवि ने रति-श्रीङ्ग के चित्र को एक प्रतीक के रूप में भी परिवर्तित कर दिया है। यही निराला की "हृदय में अल्प" उपासना है। निराला ने 'जुही की कली' के मधुर-मिनन में "तममो मा ज्योतिर्गमय" की ध्वनि सुनी थी।^१

१. अमी-अमी हिन्दी साहित्य सम्मेलन में एक नेता ने उसे साहित्य कहा है जो मानव जाति को उद्यता हो, यहाँ 'जुही की कली' में जो बला है, वह ऐसी है या नहीं, देख लीजिए, तममो मा ज्योतिर्गमय की काव्य में उतारी हुई तस्वीर है, क्योंकि मन के अन्धकार के बाद है जागरण, आत्मपरिचय, प्रिय साक्षात्कार, मन का प्रकाश कली सोते से जगी हुई—प्रिय से मिली हुई लिली हुई पूर्ण मुक्ति के रूप में.....।

—'निराला'

रूप और सौन्दर्य का निभय होकर साकेतिक और सूक्ष्म चित्रण करना पुनः उन रूप' में अरूप का प्रतिबिम्ब देखना सयाग और वियाग में व्यक्तित्व उदगारा का यत्न करने भी उनमें बह्य के लिए आभा के सयाग और वियाग की प्रतिध्वनि उत्पन्न कर देना अर्थात् यथाय को प्रतीक में और प्रतीक को यथाय में व्यक्त देना—इन प्रवृत्तियों से छायावादी का सौन्दर्य और प्रेम चित्रण रीतिमाल और द्विवर्णी युग से भिन्न दिखाई पड़ता है। निराला रूप द्वारा अरूप की साधना कल्पना द्वारा अवश्य करते दिखाई पड़ते हैं। प्रेम का चित्रण जब ऐसा होगा कि वह पाठक या श्रोता के मन को भवन 'धारा' और 'मन' तक ही सामान्य न रखकर 'सर्वव्यापी प्रेममत्त्व' के साथ सम्बद्ध कर देगा तब उससे ऐंद्रिय अंश भी उत्तज्ज्वल नहीं रह सकत क्योंकि वे पाठक के ध्यान को नए अर्थों का ओर नई स्वतः स्फूर्त अनुभूतियों की ओर मोड़ देते हैं। एक बार देख लेने पर छायावादी पद्या का सौंदर्य समाप्त नहीं हो जाता ध्यान में द्रित होने पर और वज्रित रूप का ध्यान करने पर वह रूप रेडियम की तरह अक्षय विरण फैला हुआ दिखाई पड़ने लगता है। जब निराला के रूपचित्रण में अद्भुत साकृतिरता और विराटता मिलती है।

निराला की प्रमिता विश्वव्यापी प्रमिता है यह सध्या में तरङ्गा में यमुना में पुष्पा में कनिया में अपना रूप गिरती हुई कवि को मुग्ध करती हुई प्रतीत होती है। प्रसाद प्रारम्भिक काव्य में मौल्य वजन द्वारा रूप और शक्ति को उत्तमा ध्वनित नहीं कर सक जितना निराला कर सक है। प्रसाद में सूफिया जसी मस्ती और सरसता अधिक है जब कि निराला में श्रद्धादिवा जसी उदात्तता अधिक है। नारी का चित्रण में एक सृष्ट्यात् सदृश्यता निराला में मिलती है—

साहित्य के पृष्ठ में एक विचित्र नारी की मूर्ति तम के अनन्य प्रकाश में मृणालदण्ड की तरह अपने शत शत दना को समुचित संपत्ति लेकर बाहर आना के देश में अपनी परिपूर्णता के साथ खल पड़ती है जग में प्राण संचरित हो जाते हैं अरूप में भुवन माहिनी ज्योति स्वरूपा नाग (निराला) ।

अतः निराला के प्रेम में मस्ती उतनी नहीं जितना प्रकाश है। मन्दी और लुमार प्रसाद जी में अधिक है रूप को देखकर भीतर ही भीतर भुनभुन पड़ने की प्रवृत्ति उनमें अधिक है निराला उस रूप के अन्तर में और पारत की तरह चारा ओर विस्तृत प्रकाश का एकत्र करत है—यह।

नयनो का नयना से बधन ।
 बपि थर-थर थर-थर युग तन ।
 समस्त युग रागानुग मुक्ति रे ।
 ज्ञान परम मिल चरम युक्ति से ।
 सुंदरता के अनुपम उक्ति के ।
 बाध हुए शोक पूष का चरण ।

निराला का प्रेम और सौन्दर्य सुंदरता का पवित्र शोक है। निराला पर वेदना का प्रभाव सबसे अधिक था अतः उन्होंने सौन्दर्य और प्रेम के वर्णनो की ऐंद्रियता को अतीन्द्रियता में रूप को अरूप में ससीम को असीम में वासना को ज्ञान पाथक में नारी को शक्ति में लघु को विराट में व्यष्टि हृदय को समष्टि चेतना के अम्बुधि में और स्थूल रेखाओं को सूक्ष्म रंगों में परिवर्तित कर दिया है अतः उनके प्रेम में सौंदर्यता का आभास भरा है दिव्यता के सागर में फन की तरह वह ऊपर तैरती हुए अवश्य निखाई पड़ती है निन्तु उसके नीचे ज्योति सागर का भरपूर प्रकाश लहरा रहा है। उनके चित्रों में रङ्गीनी उतनी नहीं जितना प्रकाश है। पत जी में यह रङ्गीनी अधिक है। निराला जी आनन्द की सावधिक खोज और अभेद भाव से इन्द्रियों की परितृप्ति का पथ स्वीकार करते हुए भी वे मन बुद्धि की सात्त्विक प्ररणाओं से अधिक परिचालित हुए हैं।

सात्त्विक रूप—छूने वेश अशेष शोभा भर रह ।
 पृष्ठ ग्रीवा बाहु उर पर तर रहे ।
 बादलो में फिर ऊपर दिनकर रहे ।
 ज्योति की तबी तडित छुति ने क्षमा मांगी ।^१

सम्मोहन और समपण—नयना में हेर प्रिये
 मुझ तुमने ये उचन दिये ।

१ कौन तुम शुभ किरण बसना ?
 सोखा केवल हसना, केवल हँसना ।
 चलत कसे रूपगय-बल ।
 तरल सदा बहती बल कल कल ।
 रूपराशि में टलमल-टलमल ।
 कुदृष्टकलदग्गा ।

मेरी चीणा ने तारो मे ।
 बंध हुए नैकारो मे
 उर के हीरो के हारो मे
 ज्योति अपार लिये ।

मिलन का रहस्यमय वणन—चुम्बन चकित चतुर्दिक चंचल ।
 हेर कर मुख कर चटु मुख छल ।
 कभी हास फिर चास सास बल ।
 उठ सरिता उमगी ।
 मधुर स्नेह के मेह प्रखरतर ।
 बरस गये रस निक्षर परवर ।
 उगा अमर अकुर उर भीतर ।
 सद्युति भीति भगी ।

निराला की अस्फुट तथा ध्वन्यात्मक शैली में लिखे हुए सौन्दर्य और प्रेम के गीत आतिरिक्त अनुराग से प्राणवन्त दिखाई पड़ते हैं कहीं कुण्डा या दमित वासना का चिह्न नहीं मिलता । शरीर मन और आत्मा—तीनों स्तरों को एक ही प्रेम भाव से पिरो कर जैसे कवि ने शरीर और मन का द्वन्द्व ही समाप्त कर दिया है । यही कारण है कि शब्द स्पष्ट रूप रस और गद्य के वणन भी उत्तजक नहीं हो पाए । प्रेम का पार्थिव रूप अपार्थिव के साथ सबत्र मिलकर चला है । ऐसा नहीं है कि पहले प्रेम के पार्थिव रूप का उत्तजक वणन हो और फिर उसे अन्त में अलौकिक का स्पष्ट दे दिया जाय । अलौकिकता से यस्तुत शारीरिक सौन्दर्य में स्वप्रकाशता आयई है—

तपा यौवन का दिनकर बाह प्रिय की सुखैह सुखकर ।
 दूर अति दूर गगन विस्तार निकट अति निकट हृदय में हार ।
 समाई उर सर में मधुर बिहार कर बनी चिन्तामणि भास्वर ।

यौवन का दिनकर बिना किसी उष्णता को उद्दीप्ति किए बिना ही । किस प्रकार केवल भास्वरता का प्रेषक बनकर रह गया है यह निराला की विशेषता है । दुरुह शैली अस्फुट पदावली ध्वन्यात्मक और दारा निकता के कारण निराला का काव्य अधिक पढ़ा नहीं गया किन्तु जो उसे पढ़ता है वह यही कहता है कि पास ही है हीरे की खान, दूढ़ता अरे कहाँ नादान !”

पन्त जी की 'प्रेम भावना' उनके चिन्तन के साथ-साथ धीरे-धीरे विकसित हुई है। द्विवेदीयुग की 'निषेधवादिता' और रीतिवालों के स्थूल प्रेम के विरुद्ध पन्त जी ने शारीरिक आकर्षण को मुक्त होकर वाणी देने पर भी, मानसिक प्रेम का वर्णन अधिक किया है।

अनिल सा लोक लोक में।

हमें में और शोक में।

वहाँ नहीं है प्रेम, सास सा सबके उर में।

प्रेम की भावना को इतने व्यापक रूप में अपनाने के पूर्व पन्त जी ने 'प्रस्थि' में अपनी प्रेमिका के प्रणय से वंचित होने की स्पष्ट कथा भी कही है। 'प्रस्थि' में कवि का प्रेम आदर्शवाद से युक्त न होकर लौकिक है। उसमें समर्पण और प्रेमिका के सौन्दर्य से सम्मोहित होने तथा उससे वंचित होने पर विरह-ताप का वर्णन किया गया है। किन्तु 'वीणा' में अपने को 'बालिका' रूप में चित्रित कर कवि ने प्रकृति को जिस विस्मय के भाव से देखा था, वह शक्ति को प्रकृति-छवि में इतना लीन कर देता है कि वह अपनी बाला 'के बाल-जाल में लोचनो को उलझा रखने से बाध आता है—

छोड़ द्रुमो की मृदु छाया।

तोड़ प्रकृति से भी माया।

बाले ! तेरे बाल जाल में कैसे उलझा लूँ लोचन ?

छोड़ अभी से इस जग को !

अतः पन्त का 'प्रेम' प्रकृति-प्रेम बन जाता है। फिर भी 'पल्लव' में 'आँसू' और 'उच्छ्वास' जैसी रचनाओं में पुरानी उद्दीपन पद्धति को भी अपनाकर 'विरह' का वर्णन किया गया है, जिसमें 'प्रसाद' की तरह "वेदना की विवृति" बहुत अधिक हो गई है। कवि ने काव्य की प्रेरणा का स्रोत 'वियोग' में मान लिया है। 'संयोग के चित्र भी 'पल्लव' में मिलते हैं जिसमें कुसुमो से सज्जित सरिता के तट से सरवती हुई लहर के समान प्रेमिका की "छपी सी, पी सी मृदु मुस्वान" के मधुर चित्र है। प्रेमिका के

१. वियोगी होगा पहला कवि, आह से निकला होगा गान।

उमड़ कर आँसों से उपचाप, बही होगी कविता अनजान।

भोग्या थी उसके स्वतंत्र व्यक्तित्व का महत्त्व अधिक न था। नारिया का अपहरण एक ज्ञान समझी जाती थी (विशेषकर क्षत्रिया म) अथवा सामान्यतः उनका पिताआ द्वारा दान होता था। बहुविवाह की प्रथा प्रेम के विरुद्ध पुरुष-स्वाय की घोषणा करती थी। ऐसे समाज में नारी के प्रेम में वह गरिमा स्वतंत्रता और स्वाभिमान नहीं मिल सकता था जो छायावादी काव्य में मिलता है। नारी के शारीरिक सौन्दर्य के वर्णन में बिना किसी गज्जा के अश्लील सकेत रहते थे। इसके विरुद्ध द्विवेदीयुग में शारीरिक सौन्दर्य की अवहेलना की अतः पत जी ने नए ढंग का सौन्दर्य चित्रण किया जो आधुनिकता के गौरव के अधिक अनुकूल था—

अरुण अघरा का पल्लव प्रातः ।
 मोतिया सा हिनसा हिमहास ।
 इन्द्रधनुषी पट से ढग गातः ।
 वाल विद्युत् का पावस नास ।
 हृदय में खिन उठसा तस्कास ।
 अघखिने अगा का मधुमास ।
 तुम्हारी छवि का कर अनुमान ।
 प्रिय प्राणा की प्राण ।

पत जी ने प्रेमिका के शारीरिक सौन्दर्य को सकेत ऐश्वर्यों की सघन पावन मृगा स्नान और त्रिवेणी की नहरो का ज्ञान बहुर नारी सौन्दर्य की महत्ता को सम्मानित किया है। अतः छायावादिना का शत्रु जब छायावाद पर रीतिकालीनता का आक्षेप करते हैं तब वे भूल जाते हैं कि जिसे वह रीतिकालीन कहते हैं वह वस्तुतः रीतिकान के विरुद्ध है। इसका अर्थ यह नहीं है कि वही भी छायावाद में रीतिकालीनता नहीं है। द्विवेदीयुग के विरोध में तथा मनाविमान के दमित कामवासना के सिद्धान्त के अनुसार 'मिन्न और सम्भोग' को स्वाभाविक सिद्ध करने के प्रयत्न में वही-वही बिना उत्तजक भी हो गए हैं।^१ किन्तु सामान्यतः उक्त सिद्धांत सही है।

१ तुम मुग्धा थीं अति भावप्रवण
 उक्ते थे अमियों से उरोज ।
 चंचल प्रगल्भ हसमुख उदार
 मैं सलज तुम्हें धार रहा सोज ।

पतञ्जी ने प्रसाद और निराला की तरह नारी को सूक्ष्मसत्ता के रूप में भी परिणत किया है। छायावाद की नारी पुरुष के कंधे से कंधा भिड़ा कर जीवन के वास्तविक सघर्ष में खून-बसीना एक करने वाली नारी ब्रह्मी है छायावादियों ने उसे इस रूप में देखा है कि जैसे वह किसी अदभुत लोक से अवतरित इंद्रजालमयी मुन्दरी हो। छायावाद में इसीलिए उसे एक रहस्यमय भावना में आवृत कर प्रस्तुत किया गया है। कही वह पहेली सी कही वह सूक्ष्म प्रेरणादात्री सी और कही कही वह परमब्रह्म सदृश सबन्ध व्याप्त सूक्ष्म सत्ता के रूप में प्रतिष्ठित की गई है। रोमानो कवि की विशेषता ही यह है कि वह प्रत्येक वस्तु को वीरूह की दृष्टि से देखता है। रोज़ देखी हुई वस्तु को भी वह इस दृष्टि से देखता है जैसे वह आज ही प्रथम बार उसके सम्मुख उपस्थित हुई हो। सौन्दर्य का एक लक्षण क्षण क्षण नवता माना गया है। विस्मय मुग्ध होकर छायावादी कवि नारी पर इस क्षणेक्षण नवता का आरोप करके उसके सौन्दर्य और प्यार का अन्त नहीं पाता। 'नवता' और वीरूह के आरोप से नारी अक्षय सौन्दर्य की निधि बन गई है। अतः छायावादी इस 'सम्मोहन' का गायक है। उसमें भोगभावना सौन्दर्य को सदा देखते रहने और उस सम्मोहन में ही मुग्ध रहने की प्रवृत्ति से मन के ऊपरी स्तर पर नहीं आ पाई जसा कि अक्षय और नरेन्द्र जैसे परवर्ती छायावादियों में दिखाई पड़ता है। सौन्दर्य के आराधक छायावादी कवि प्रसाद निराला और पतञ्जी ने नारी इसीलिए आराध्या बन गई है, परवर्ती कवियों ने इस पवित्रता के विरुद्ध क्रान्ति की है इसे ही मासलवाद कहा जाता है। छायावाद में इसके विरुद्ध नारी के मानसिक प्रेम का गौरव स्वीकृत है तथा उसका अभूतपूर्व भी बहुत किया गया है —

निखिल कल्पनामय अथि अप्सरि ।

अखिन विस्मयाकार ।

अवयव अलौकिक अमर अगोचर

भावा की व्यापार

तुमने अधरो पर धरे अक्षर

मने कोमल वपु भरा गोद

या आत्मसम्पन्न सरल मधुर

मित्र गए सहज मास्ताभोद ।

अंयवीं

वह खड़ी दा के सम्मुख
सब रूप रेख रग ओजल ।
अनुभूतिमात्र सी उर मे
आभास शात शुचि उज्जवल ।

प्रसाद जी के यहा भी नारी को कुहुकमयी रूप मे देखा गया है मानो वह अलौकिक इन्द्रजाल और सूक्ष्म स्पन्दन मात्र हो ।^१

किन्तु यह स्मरणीय है कि छायावाद मे नारी का यह अमूर्तीकरण सौन्दर्यसाधना पर आधारित है । हम कह चुके हैं कि छायावाद सौन्दर्य शोध पर आश्रित है । सौन्दर्य चित्रण मे नारी के स्यून सौन्दर्य का वर्णन बहुत अधिक हो चुका था अतः सौन्दर्य की सूक्ष्म रेखाओं का प्रयोग करके प्रेमिका को मात्र अनुभूति के रूप मे परिणित करने का प्रयत्न भी छायावाद मे किया गया है । यह नहीं कहा जा सकता कि यह सूक्ष्मीकरण मन्त्र दमित वासना का परिणाम है क्योंकि यह तो सौन्दर्य चित्रण की एक स्वीकृति पद्धति मात्र है जो योरोप के स्वच्छतावादी काव्य मे बराबर मिलती है । सौन्दर्य-सम्प्राप्ति व्यक्ति को तब तक सतोष ही नहीं होता जब तक वह सुन्दर का आदर्शिकरण अथवा अलौकिकीकरण न कर दे सीमित को असीमित न बना दे लहर को अम्बुधि के रूप मे और अम्बुधि को लहर के रूप मे बार-बार कल्पित करके देखने मे एक नया सौन्दर्य बोध जन्म नेता है यही प्रवृत्ति छायावाद मे दिखाई पड़ती है ।

तुम स्पशहीन अनुभव सी

नन्दन समाल के तल मे

—आसू प्रसाद

यह अमूर्तीकरण सबत्र नहीं है पन्तजी मे झरना के विलमिल हारो और प्रसाद जी मे नील परिधान बीच मडुल अधखुले अंगो आदि के वर्णन भी कम नहीं हैं । छायावाद् मे प्रेमिका का अलौकिकीकरण अतिशयोक्ति अमूर्तन अथवा सम्मूर्तन—सब कुछ नारी को सौन्दर्य का सबश्रष्ट आलम्बन मान लेने के कारण मिलता है । नारी सुन्दरतम वृत्ति है यह मान लेने पर प्रवृत्ति को कामिनी—के रूप मे ही चित्रित किया गया है । निराना को सध्या-सुन्दरी

१ कौन हो तुम विश्वमाया कुहुक सी साकार ।
प्राणसत्ता के मनोहर भेद सी मुकुमार

तरंगों के प्रति महादेवी के रूपसि तेरे धन केश पाश आदि वृत्तियाँ प्रमाण हैं। पत जी नारी के सम्माहन और सौन्दर्य के बहुत बड़ गायक हैं। निराला की तरह दार्शनिक दुरुहता न होने से उनके रमणीयता के चित्रण अधिक प्रचलित हुए। मानव-सौन्दर्य का गायन पाप नहीं है बग़ते कि वह कुत्सा की ओर न ल जाय पतजी अपनी स्वाभाविक शारीरता और शोभन के प्रति आसक्ति के कारण कुत्सा से बच सके हैं। आज रहने दो यह गृह काज जैसी रचना में भी।

छायावाद में नारी केवल कौतूहल की वस्तु नहीं है वह पुरुष के व्यक्तित्व की पूर्ति के रूप में भी चित्रित हुई है। वस्तुतः नारी के प्रति आकर्षण दो व्यक्तित्वों की परस्पर पूर्ति की निसर्गगत कामना के कारण उत्पन्न होता है। प्रसाद जी ने इसीलिए नारी को केवल 'अर्धा' कहा था और पत जी ने उस सहचरी के अनिर्दिष्ट देवि और मा तक कहा है। पुरुष में जिन गुणों का अभाव है उसे नारी पूरा करती है।^१

पत जी ने प्रेम के आरूपण और विरह के वरदान का वर्णन अधिक किया है और अथ छायावादियों की तरह सबवाद के आधार पर नारी को प्रतिष्ठित कर लिया है।^२ पतजी के माध्य में नारी प्रकृति और परमसत्ता की एकता की रक्षा हुई है। सौन्दर्य का जन्म एक चित्रण बन गया हो जिसके माध्य में कवि है जो तीन बिन्दुओं को अपनी अनुभूति के द्वारा एक करता हुआ सृष्ट नहीं हाता—



नारी के नैसर्गिक आरूपण के प्रति कवि पत जी की रति उनके नवीन दार्शनिक काम में भी निरन्तरता प्राप्त करती है। जगत् को नारीमय देखने

१ तुम्हारी सेवा में अनजान, हृदय है मेरा घतघर्षण।

देवि ! माँ ! सहचरि ! प्राण !

२ बिंदु में थीं तुम सिंधु अनंत, एक स्वर में समस्त सगीत।

की प्रवृत्ति के पीछे नारी की महिमा और उसका सौंदर्य ही अधिक है भोग की उत्कट तालसा पत जी में बहुत कम मिलती है। अतः इस दृष्टि से पत जी ने प्रारम्भ में धरा है सिर पर मैने देवि तुम्हारा यह स्वर्गिक शृंगार की जो प्रतिभा की थी उसे बद्धावस्था में भी निभाया है। चित्तन की दृष्टि से प्रसाद जमी एकता (consistency) न मिलने पर भी पत जी में सौंदर्य शोध की निरन्तरता अवश्य मिलती है।

एक दो उदाहरण भी पर्याप्त होंगे—

लो यह आई विश्वोदय पर
स्वर्णकलश बसीजो पर धर
अधविबन कर ज्योति द्वार पर
ध्याति रश्मिया की अजलिभर।

— स्वर्ण किरण

अथवा

उठा हृद्र प्रभ घन अवगु ष्ठन
चन्द्रमुखी ऋतु वारिज सोचन
सरित पुलिन पर करती विचरण
सघस्नात वृषा गुभ पीत अग
कुद मिलित स्मिति गुजित यह रग
सौम्य सलज चिर प्रवृत्ति अक में
पली मोहती मुग्धा जन मन।

— उत्तरा

महादेवी की प्रभ भावना का रूप निश्चित है। पत जी की ही तरह नारी महादेवी के लिए भी अनय और अनुपम सौंदर्य की प्रतीक है अतः प्रवृत्ति वणनो में भी नारी सुपमा का ही आरोप महादेवी के काव्य में मिलता है।

यदि सौम्य के प्रतीक के रूप में नारी को छायावाद में स्वीकृत न किया गया होता तो कम से कम महादेवी तो नारी हैं उन्होंने प्रवृत्ति पर नारी का आरोप क्या किया ? 'दमित वासना' के सिद्धान्त से महादेवी के 'नारीवाद' को नहीं समझाया जा सकता। तुलसीदास ने लिखा है कि 'मोह न नारि नारि के रूपा'। उनकी बात भक्ति और माया के विषय में तो ठीक है परन्तु स्वयं नारी नारी के रूप को ही अधिक मुग्ध मानती है अथवा प्रवृत्ति पर महादेवी को पुरुष का आरोप करना चाहिए था। नारी में पुरुष की परपता के प्रति प्राकृतिक आकर्षण दूसरे रूपों में व्यक्त होना है यथा महादेवी के 'रहस्यवान' में विरह वणन में पुरुष के प्रति प्रभ की ही व्यंजना है किन्तु प्रवृत्ति चित्रण में सबत्र 'नारीवाद' ही मिलता है। इसका कारण यह है कि प्राचीनतम

काल से लेकर आज तक नारी के सौंदर्य को एक यथार्थ सत्य के रूप में स्वीकार किया गया है। अतः महिलाएँ भी मानवीकरण के समय नारी की छवियों का ही आरोप करती हैं। नारी में सौंदर्य के साथ कोमलता का गुण सौंदर्य को आकर्षक बनाता है। उदात्त वस्तु में भय के मिश्रण के कारण महादेवी ने उदात्त पदार्थों का चित्रण बहुत कम किया है अतः छायावाद की सौन्दर्य साधना का मापदण्ड नारी है—सबसे उसी की छवियों का अंकन है। 'छविअंकन' में पर्याप्त तटस्थता बिना छायावादी काव्य में इतनी सुंदर मूर्तियों का चित्रण सम्भव ही नहीं था अतः अतृप्त वासना का आक्षेप काफ़ी दूर तक असत्य है यद्यपि उसमें सत्य का सीमित अंश अवश्य है—

रूपसि तरा घन केश पाश ।
 म्यामल ह्यामल कोमल कोमल
 सहस्रात्ता सुरभित केशपाश
 नभगंगा की रजत धार में
 धो आई क्या इह रात
 कम्पित हैं तेरे सखन अङ्ग
 सिहरा सा तन है सचनान
 भीगी अलको के छोरा से
 चूती बूँदें कर विविध लास ।

अतृप्त काम वासना यहाँ-वहाँ है यहाँ तो तटस्थ होकर छवि का अंकन किया गया है।

महादेवी का सौंदर्य चित्रण अथ छायावादिया की ही पद्धति पर है यद्यपि उसमें पुरुष कवियों जैसी स्फुटता और रिरिसा नहीं है। किंतु प्रेम भाव के वर्णन में महादेवी अपने असफल प्रेम के कारण रहस्यवाद का माग पकड़ती हैं उसमें भी बदला और दुःख को एक पवित्र साधना के रूप में अपनाया गया है। मितलन व्यक्ति को सन्तुष्टि बनाता है और विरह और दुःख उसे उदार बनाता है दुःख के कारण व्यक्ति सम्पूर्ण मानवता के साथ एकरता स्थापित कर लेता है। दुःखी व्यक्ति अधिक संवेदनशील और करुणापूर्ण देखे जाते हैं अतः महादेवी ने गौतम बुद्ध ने दुःखवाद से प्रेरणा लेकर एक 'चरुणात्मक' साधना पद्धति 'अधिष्ठीत' कर ली है। 'मीरा की तरह वह अपनी विरह-व्यथा में तड़पना ही जीवन का नश्य मानती हैं। विरह के पग को धीमा करके गतव्य तक न पहुँच कर, चलते चलते ही मिट जाना चाहती हैं पग की सामा पाकर मर्या होगा—

चलते चलते मिट जाऊँ पाऊँ न पथ की सीमा ।

अथवा

मेरे छोटे जीवन में देना न तृप्ति के वण भर ।

रहन दो प्यसी आँखें भरती आसू के सागर ।

अथवा

मैं नीर भरी दुःख की बंदी ।

अथवा

आज नयन क्या आँखें भर भर ।

पिक की मधुमय बशी बोनी

भाच उठी सुन अग्निनी भोनी ।

मृदुन भवघर दपण सा सर

आज रही निगि दुग इन्दीवर

आज नयन क्या आँखें भर भर ।

महादेवी का प्रेम-वर्णन इस सत्य की घोषणा करता है कि पूँजीवादी व्यवस्था आ पान पर भी नारी का वास्तविक स्वच्छन्दता प्राप्त नहीं होती। भारतवर्ष में तो पूँजीवाद का विषम और अपर्याप्त विकास हुआ है अतः पूँजीवादी व्यवस्था के साथ बड़ा सामंती समाज के बचन भी सामं-साय चल रहे हैं। पूँजीवाद में सौम्य विनाशिता का प्ररक बन जाता है और नारी का प्रेम मुद्रा पर आधारित हो जाता है। महादेवी का पुरुष समाज की निष्ठुरता का स्वयं सामना करना पड़ा है। विद्रोहता होकर मूख काङ्क्षामा से अपमानित होना पड़ा अतः अपन जीवन की कटुता असफलता आदि को उद्धान विरतन मत्स्य के माध्यम से व्यक्त किया है। महादेवी के काव्य में प्रतिपाद्य और परिवर्तन की भावना नहीं अपितु स्वयं-वदना भाववहन करने चेतन की प्रवृत्ति है। उनके काव्य की एकरसता उनके जीवन की एकरसता की प्रतिध्वनि मात्र है।

प्रथम 'श्रमविभाजन' मन्वप्रथम स्त्री और पुरुष के बीच हुआ। सत्तान का भार होने के कारण नारी का उस पुरुष के प्रधान युग में प्रमत्त होने स्थिति स्वीकार करनी पड़ा थी। आन्तिम समाज में तो वह घर बाहर—सभी जगह अग्रिष्ठाणी रही परन्तु तत्पश्चान् सम्पत्ता का सम्पूर्ण प्रतिद्वन्द्व पुरुष द्वारा नारी के दमन और आग्रण की कहानी है। सामंतवाणी सगान में नारी भाग्यी रही तो आग्रणिक युग में—पूँजीवाणी दिवाम के युग में—नारी पंशन और विनाशिता की प्रतिमा मात्र रह गई। जो अधिकार उस मिने, उनसे सामंत-

वादी समाज के बन्धनों से कुछ मुक्ति मिली, किन्तु 'आर्थिक अधिकार' केवल उसे कृत्रिम रूप में ही प्राप्त हुए। वगवादी समाज हिंसा पर आधारित होता ही है और जब तक हिंसा है तब तक 'नारी' अपने कोमल गुणों के कारण हीन ही मानी जाएगी। युवावस्था में उमका मूल्य केवल पुरुषों का मन बहलाव के लिए रह जाता है। पुरुष की बर्बरता इसमें बढ़ी ही है। इस विकट स्थिति का वर्णन महादेवी ने 'शुद्धता की कठिया' में किया है अतः महादेवी का रहस्य को प्रेम निवृत्तन विरह और अशुभवाह आधुनिक युग के 'नारी समाज' का आर्त रोदन मात्र है। भीरा जिस तरह मध्ययुग के नारी समाज का प्रतिनिधित्व करती है, उसी प्रकार 'महादेवी' सामंतवादी पूँजीवादी समाज के अत्याचारों के विरुद्ध अपनी वरुण कथा सुनाती है। इस लोक का 'वास', मर्यादा समाधान के अभाव में, पारलौकिक प्रेम में बरबत जाता है। महादेवी 'रहस्यवादी' काव्य में भी जो 'समर्पण' नहीं कर सकी, उसका कारण पूँजीवादी समाज में नारी की अपने 'अस्तित्व' के प्रति जागरूकता है। मध्ययुग की 'मीराएँ' पातिव्रत के मिथ्यान्त को स्वोक्त करके चली थीं अतः उनमें 'समर्पण' होने के कारण, उनका काव्य 'वास्तविक रहस्यवाद' बन गया है, इसके विपरीत महादेवी का प्रेम-वर्णन, व्यक्तिवादी प्रवृत्ति के कारण सर्वत्र पुरुष-समाज की 'बर्बरता' की कथा कहता है। पुरुष के प्रति समर्पण सम्भव न होने से आदि पुरुष—ब्रह्म के प्रति भी समर्पण सम्भव नहीं हुआ, केवल उसके प्रति आसक्ति की ध्येयना से यह ध्वनित होता है कि आधुनिका 'सहज जीवन' ध्येय बनना चाहती है किन्तु पुरुषों का पूँजी पर आधारित समाज यह अधिकार उन्हें नहीं देना है। बर्गहीन समाज में ही 'नारी' आत्मनिर्भर होकर अपना अस्तित्व कायम रख सकती है—यह महादेवी के काव्य का रहस्य है।

प्रेमी के प्रति आसक्ति—

मुस्काना संकेत भरा नभ—अलि, क्या प्रिय जाने वाले हैं।
विद्युत के चल स्वर्ण पाश में, हँस हँस देता रोता जलधर।
अपने मृदु मानस की ज्वाला, गीतों से लहराता सागर।
दिन निशि को देती, निशि दिन को कनक रत्न के मधु प्याले हैं।

अथवा

मिह-मिह-उछल, स्तित्त, रु
खुल-खुल पड़ते सुमन सुधा भर
मचल-मचल जाते पल फिर-फिर

मुन पिय की पदचाप हो गई—
पुलकित यह अवनी ।

व्यक्तिवाद—क्या अमरो का लोक मिलेगा
तेरी करुणा का उपहार ।
रहने दो यह देव अरे
यह मेरा मिटने का अधिकार ।

अथवा

उनसे कैसे छोटापन मेरा यह भिक्षुक जीवन ।
उनमे अनन्त करुणा है मुझमे असीम सूनापन ।

अथवा

अपने इस सूनेपन की मैं हूँ रानी मतवासी ।
प्राणो का दीप जलाकर करती रहती दीवानी ।

महादेवी की प्रेम भावना इस प्रकार सवधा लौकिक है उसका अतीतिक रूप मात्र आवरण है । अप्रत्यक्ष प्रियतम प्रत्यक्ष प्रियतम के विषय में अपनी भावनाओं को व्यक्त करने का माध्यम मात्र है । इस प्रेम में सम्पन्न नहीं वृद्ध है । वह का भिसजन नहीं वह की अस्तित्व रक्षा का जागरूक प्रयत्न है । सौन्दर्य अवन में जो साकेतिकता है वह भी इसलिए कि महादेवी अपने हृदय का स्पष्टतः प्रदर्शन नहीं करना चाहती क्योंकि उन्हें सबत्र अपमान और उपेक्षा का भय है अतः प्रेम के आवरणों को अनुभव करके भी अस्तित्व को अलग रखना चाहती हैं । जब तक प्रिय दूर है वह पास आने की मनुहार करेंगी किन्तु यदि प्रिय चाहे भी तो भी पास आने पर प्रिय से अलग भाग कर अपने सूनेपन की आराधना करने उठेंगी । यह विचित्र तथ्य है किन्तु यह उस ध्यक्ति को स्वाभाविक सगेगा जो एक तो द्विवेणीयुग की फटोर नैतिकता से परिचित है (महादेवी के काव्य में निजी सुख दुःख की व्यथना के रूप में इन फटोर नैतिकता के विरुद्ध विद्रोह है ।) और दूसरी ओर जो पूँजीवादी शिशा-सन्तो सखाया सम्मेलना आदि में ऊपर से प्रतीत होने वाली स्वतन्त्रता समानता और बहुव की रिक्तता और कृत्रिमता से परिचित है । किसी से भी प्रेम करने की स्वतन्त्रता देकर पूँजीवादी व्यवस्था समाज में ऐसी स्वतन्त्रता के विरुद्ध चुपचाप घुणा फैलाती रहती है । यह नारी को आर्थिक बलिबदी पर वनिदान करने के लिए अपने को बचने के लिए विवश करने भी ऊपर से यही घोषणा करती है कि सब स्वतन्त्र हैं । बीमवा शती के इन कृत्रिम नैतिक और

सामाजिक बंधनों को तोड़ने के लिए पूँजीवादी व्यवस्था को ही बदलना होगा यह तथ्य महादेवी के सम्मुख कभी स्पष्ट नहीं हुआ और न अपने दुःखवाद के कारण दुःख के समूह नष्ट के लिए व्यावहारिक उपायों में उन्हें श्रद्धा ही रही अतः उनके प्रमकाश में अरण्यरोदन अक्षय चीत्कार आत्मपीडन आदि स्वतः आ गया है। छायावादियाँ में प्रेम का जितना कष्ट और कातर रूप महादेवी में मिलता है वह अत्यन्त दुःखप्रधान है। महादेवी के काव्य को पढ़कर हम उनके साथ समय नहीं होने अपितु हमारे मन में कष्ट और सहानुभूति उत्पन्न हो जाती है और पुरुष में इस प्रकार के उच्चभाव उत्पन्न करने में सफल होने पर महादेवी का उद्देश्य एक सीमा तक पूर्ण हो जाता है वह दुर्गा नहीं बनना चाहती दीप शिखा बनना चाहती है जो स्वयं बनती है परन्तु दूसरा जो प्रकाश भी देती है। इससे अधिक वह कुछ नहीं चाहती और एक कवियित्री को इतनी उपलब्धि के लिए संतुष्ट होना चाहिए महादेवी पर जिस हुस्ना और सकीर्णता की वर्षा की गई है वह सामाजिक परिस्थितियों को न समझने के कारण ही हुई है अथवा उन समष्टिवादियों द्वारा जो महादेवी से बहुत अधिक माशा रखते थे।

छायावादी के परवर्ती कवियों में अबल नरेन्द्र और बच्चन का उल्लेख आवश्यक है। सन् ३० के बाद के छायावादी काव्य में उक्त कवि प्रेम और नारी-सौंदर्य के चित्रण में नारी की महिमा और गौरव की रक्षा नहीं कर सके। छायावादियों ने नारी को ब्रह्ममय बनावट लगता है इतना उच्चस्तर दे दिया कि उसके साथ प्लेटोनिक आत्मवादी प्रेम इन परवर्ती कवियों को पसन्द नहीं आया। शोभा शालीनता और सुरभि की अति की सीमा पर पहुँचते देखकर जैसे इन परवर्ती कवियों ने नारी के साथ शारीरिक सम्बन्ध के प्रति बड़ा पार छायावादिता द्वारा उपेक्षा अनुभव की अतः जिस प्रकार योरोप में रोमांटिक कवियों के बाद डिक्टेडटस का काव्य आया उसी प्रकार हिन्दी में अबल नरेन्द्र और बच्चन का काव्य प्रस्तुत हुआ। जिस प्रकार प्रसाद पत निराला व महादेवी के काव्य और योरोप के स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन में सादृश्य होने पर भारतीय स्वच्छन्दतावादी की अपनी विषमताएँ हैं उसी प्रकार बच्चन अबल और नरेन्द्र के काव्य की अपनी विशेषताएँ हैं।

इन कवियों का भूत उद्देश्य तो यह था कि नारी-पुरुष के सम्बन्ध का जो वास्तविक आधार है उसे स्वीकार किया जाय। पत की ने भी प्रगतिवादी रचनाओं में 'प्रिया के अधर पर चुम्बन अंकित न कर सकने वाली नैतिकता' का विरोध किया है। किन्तु इन कवियों ने सहल वासना को इतना

अधिक महत्त्व निया तथा मानसिक प्रेम की इतनी उपेक्षा की कि उनकी प्राप्ति छायावाद की महनीय और शान्तिपूर्ण रचि को वृत्तित बनाने लगी। इनकी प्राप्ति उत्तरदायित्वहीन प्रेम और विनाश की ओर उन्मुख करने वाली है। राजनैतिक वधना के विरुद्ध जिस प्रकार इन कवियों का अराजकतावादी स्वर है उसी प्रकार प्रेम के क्षेत्र में भी अराजकतावादी प्रवृत्ति इनकी विशेषता है। ये कवि भी यह नहीं समझ सका कि प्रेम सम्बन्ध की स्थापना आर्थिक व्यवस्था से सम्बन्धित है बिना उसके बढ़ने नई भावनाओं का विकास सम्भव नहीं है। न तो ये कवि वास्तविक प्राप्ति के लिए सबहारा बग के साथ तादात्म्य करना चाहते हैं जहाँ यौन सम्बन्ध अब भी मध्यवर्ग से अधिक स्वाभाविक है और न ये कवि पूँजीपति बनकर मनमाना विनाश कर पाए अतः दोनों ओर से बँट कर अपने अहं की ही अभिव्यक्ति करने लगे। छायावाद में लनकार नहीं है कल्पना का लोक बनाकर उसमें रम रहने की प्रवृत्ति है किन्तु इन कवियों में आम प्रश्नान गजन-तजन अहं पोषण और अपनी स्वच्छाचारी मनोवृत्ति को निभय होकर व्यक्त करते की प्रवृत्ति है। भगवतीचरण वर्मा की रचनाएँ भी इन कवियों के साथ साथ बननी हैं। पैरा के नीचे प्राप्तिवारी वर्गों का आधार न होने के कारण ये कवि अपने ऊपर शक्ति के आरोप मात्र से यह समझ बैठे कि उनके गजन-तजन से प्राप्ति हो जाएगी। नग्नता अस्लीनता आमरति और दम्भ के प्रदान से समाज बदल जाएगा। या यह कि मन चाहे प्रेम सम्बन्ध कायम हो जाएगे—

उच्छलता—प्रीति तराने गाने बाने साध्य विहंग से हम बचन।

छोन चना अतस्तन अम्बर नग्न माधुरी उछू पवन।

यह महत शुभ पव पन्ना है इसे मना न आज सखी।

सागर सीमा तोड़ चना अब सरि की कँसें साज सखी।

अथवा

आज पीत ही चलो बी नो चनो उमा न बानो।

जग व इन पुण्य विचारा में आग लगाद सखा सी।

प्रारम्भिक छायावाद के पुण्यविचारा में आग लगाने वाले कवियों में प्रमुख है अचन। हिन्दी में उनका प्रेम काव्य सामानवाद के नाम से प्रतिष्ठित हुआ है। बच्चन प्रारम्भ में मुरा मुन्दरी के—हालावादी गीत गारर सम्मुख आए कि तु हातावादी में एन्द्रिकता की गिफारिश अधिक है चित्रण कम है।

इसके अतिरिक्त बच्चन ने सुरा सुन्दरी सुराय सागिर को प्रतीकों के रूप में अधिक प्रयुक्त किया है अतः प्रत्यक्ष उत्तेजक भस्ती के साथ-साथ एक दूसरा स्वस्थ अर्थ भी ध्वनित होता चलता है अतः बच्चन अधिक जनप्रिय हुए। किन्तु अचल ने उत्तेजक चित्र देने प्रारम्भ किए—

फूट उसाम प्रदोलित बक्षस्थर जब उठ उठ जाता ।
पावक सी इस रूपघटा को कौन बिलोक अघाता ?
गमक रही मद मरी मजरी सी मद्यमूर्ति नवेनी ।
गोरे-गोरे अंग में हाला हालाहाल से अलिवेनी ।
कहा मिलेगा फिर यह वाचा—प्यारा यौवन ?

रमणच्छा यदि अप्रत्यक्ष भी हाती तब भी यह काव्य सहा हो सकता था किन्तु यहाँ रमणच्छा को अभिधावादी पद्धति पर धारित किया गया है। छायावादी की अप्रत्यक्ष प्रतीकात्मक और रहस्यमय अभिव्यक्ति के विरुद्ध इन कवियों का उद्देश्य यह था कि काव्य सरल हो किन्तु बन्धवस्तु के प्रति स्वस्थ दृष्टिकोण न रहने के कारण वह सरसता ही अभिधाप बन गई।

बलाकार प्रियता—भाज सुहाग हूँ मैं किसका किसका लूटू यौवन ।
किस परदेसी का बंदी कर सफल हूँ यह प्रेदन ।

आगिकाना लहजा—भाज अमा पूरतिमा वा यह मनन दिखलाओ ।
हँस-हँस कर बना नहराआ हियर मस्त बनाओ ।
इन सूनी घड़ियों में तुमको हेर रहा मैं पापी ।

प्रकृति में भी अचल ने अपनी तुच्छता का आरोप किया है यहाँ छायावादी महामयो, सुन्दरता की देवी का प्रकृति पर आरोप नहीं है अपितु कवि का ध्यान यहाँ भी सम्भोग पर ही रहता है—

अरी पगली मधमत बयार घली किंसु करने अभिस्वार ?

छायावादी रेशमी आवरण में स्थित सौन्दर्य की शलक दिखा करते थे। अचल को यह पाखंड लगता है। उन्होंने 'नग्नवाद' के समर्थन में कहा है कि नग्न उत्पन्न होते हैं अतः नग्नता एक मानवीय मूल्य है—

सभी यहाँ कफन लपेटे जाते किन्तु नग्न आते ।

यहाँ मुना सब यौवन अनुभव रंग रूप सब छिन जात ।

अतः भोग विपासा की घापणा ही, मासुनवाद की विशेषता है—

एक पल के ही दरस मे, जग उठी तृष्णा अघर मे ।
जल रहा परितप्त अगो मे पिपासाकुल पुजारी ।
कौन जलाता रन्ध्र रन्ध्र मे उच्छन्न रति-गति रस की ।
अभी नही सतोष अभी तो अमित पिपासा बाकी ।

अचल का उद्देश्य नवीन नैतिकता की स्थापना है जिसमे 'तृष्णावाद' या भागवाद की स्वीकृति हो दूसरे शब्दों में यही अराजकतावाद है ।

अचल के भागवाद में प्रेम के लिए कहीं स्थान नहीं दिखाई पड़ता ।

वासना के गान गाते, कवि चला सूनी डगर में ।

प० नन्ददुलारे बाजपेयी ने अपणजता की भूमिका में स्पष्ट ही कान्ति-कारी बहवर अचल की इस प्रवृत्ति की प्रशंसा की है । भगवतचरण वर्मा में आत्मरति और स्व पर शक्ति का आरोप अधिक मिलता है—

मैं सार का गजन हूँ, तुम सरिता की रंगरेली ।

मैं जीवन का विप्लव हूँ, तुम उसकी मौन पहेली ।^१

वर्मा जी दीवानगी को बहुत पसंद करने वाले कवियों में से रहे हैं । यह दीवानगी उत्तदायित्व से रहित केवल आत्मतृप्ति का माध्यम मात्र है । वर्मा जी के लिए अणु भ्रम है गति भ्रम है प्रगति भ्रम है यदि कुछ सत्य है तो बस बेचैन में । स्व का ऐसा प्रचार अन्य किसी कवि में नहीं मिलता । शम्भूनाथसिंह ने यह ठीक ही लिखा है कि यह 'व्यक्तिवाद (Individualism)' नहीं है शूद्र स्ववाद' (Personalism) है । व्यक्तिवाद सामंती व्यवस्था के विरुद्ध प्रगतिशील तत्त्व बनकर आता है किन्तु 'स्ववाद' पूँजीवाद की विवृति का घोषक है—

हम दीवाना की क्या हस्ती, कल आज यहाँ कल वहाँ चले ।

मस्ती का आनन्द झूम चले, हम धूल उड़ाते जिधर चले ।

अराजकतावाद सत्यहीन कान्ति का अन्त सवथा निराशा और अतृप्त वेदना में होता है । बच्चन, अचल व नरेन्द्र में यह निराशा बहुत मिलती है और नरेन्द्र में तो 'सयी रोमास' भी ।

आज भुपसे दूर दुनियाँ ।

१ छायावादग्रन्थ—शम्भूनाथ सिंह, द्वारा उद्धृत ।

है किता की राख घर मे, मांपती सिद्धर दुनिया ।

अथवा

छल गया जीवन मुझे भी

देखने म था अमृत वह ।

हाथ म आ मधु गया रह ।

और जिह्वा पर हलाहल, बिश्व का वचन मुझे भी ।

‘निराशा’ का सामाजिक निदान न हो पाने पर बच्चन’ में एक ‘नियतिवाद’ का विकास दिखाई पड़ता है। प्रसाद भी नियतिवादी थे किन्तु वहाँ निवर्तिवाद की ध्यात्वा यह थी— मैं नियति की खोर पकड़ कर निभय होकर कर्म-बूप में कूद सकता हूँ। अर्थात् प्रसाद में नियति कगवाद की विरोधिनी नहीं है। अज्ञातशत्रु में इस नियतिवाद की ध्यात्वा जीवक’ के उक्त शब्दों द्वारा स्पष्ट हो जाती है कि तु ‘बच्चन’ के नियतिवाद में निष्क्रियता और आत्म पीडन ही अधिक है। यर्मा जी में भी यह नियतिवाद मिलता है—

अब असह अबल अभिलाषा है

सबन नियति से सघपण^१

नरेन्द्र में निष्क्रियता और सामाजिक चिंतन के अभाव में मृत्यु प्रियता का प्रचार मिलता है। प्रभ में मृत्यु प्रियता एक अस्वाभाविक स्थिति है किन्तु निराशा में मृत्यु भी प्रिय लग सकता है—

मृत्यु ही है, जीवन का शेष

यही आकाशा का निशेष

इसी को कहते हैं अवसान

यही रकता है जीवन गान ।

महादेवी ने कही-कही ‘शून्य’ और ‘अवसान’ के प्रति प्रेम अवश्य प्रकट किया है किन्तु ‘विह्व’ की साधना मान लेने के कारण उनकी मानसिक स्थिति ‘वृष्ण’ नहीं दिखाई पड़ती—

- १ मैं बढ़ता जाता हूँ प्रतिपत्त, गति है नीचे, गति है ऊपर ।
भ्रमती ही रहती है पृथ्वी, भ्रमता ही रहता है अम्बर ।
इस घम में पड़ कर ही भ्रम के जग में मैंने पाया तुमको ।
जग नदवर है, तुम नदवर हो, बस मैं हूँ केवल एक अमर ।

शून्य मेरा जन्म था अबसान है मुझको सबेरा !
 प्राण आकुल के लिए सगी मिला केवल अधरा !
 मिलन का मह नाम से मैं विरह म चिर हूँ ।

किन्तु नरेन्द्र म मृत्यु की कामना जिजीविषा को परास्त करती हुई दिखाई पड़ती है। सम्यता की प्रथम शोर में जिस जाति के पूर्वजों ने जीवत् शरद शतम की स्वस्थ कामना प्रकट की हो बगवादी समाज के वधनों में तहपती हुई उन्हा की सत्तान यह कहने लगी—

मृत्यु ही है जीवन का शेष
 यही आकाशा है नि शेष ।

हालावादी प्रेम भावना—मृत्युवाद या क्षयीरोमास मासलवाद नियतिवाद आत्मरति और अराजकतावाद का यह विवेचन बच्चन ने हानावा के बिना अधूरा रहेगा। बच्चन ने १९३३ ३४ में मधुशाला १९३४ ३५ में मधुवाता और १९३५ ३६ में मधुक्लश लिखा है किन्तु इनमें प्रथम रचना आर्जक जनप्रिय हुई। बच्चन का भी उद्देश्य छायावादी अत्यधिक अलङ्कृत शैली के विरुद्ध सरल शैली में काव्य लिखना था। यह स्तुत्य प्रयत्न था क्योंकि पूँजीवादी व्यवस्था में जिस प्रकार उच्चकोटि के शिल्प को कोई नहीं पूछता उसी तरह छायावादी काव्य प्रचलित न हो पाया था वह केवल मध्यवर्ग के ही एक भाग में प्रिय हो सपा था जो कदापारखी थे। अतः बच्चन ने काव्य को जनता तक ले जाना चाहा। छायावाद की कमी को पूरा करना अपने में उच्च आकाशा थी किन्तु वाक्य में अभिव्यक्ति का मूल्य नहीं चित्र रूपना का भी उसका मूल्य नहीं जितना मूल्य कवि के दृष्टिकोण और उसके भाव के स्वरूप का होता है अतः बच्चन का प्रेमकाव्य प्रचलित हो गया किन्तु साथ ही उसकी कला की उच्चता की रक्षा नहीं की जा सकी। पूँजीवादी व्यवस्था की असंगतियाँ में यह एक विकट असंगति भी दिखाई पड़ती है। पत्रिकाओं कवि सम्मेलन रेडियो और दूसरे साधनों द्वारा कवि का जनता से सीधा सम्पर्क स्थापित हो जान पर भी पूँजीवाद द्वारा चारा और जो रुचि भ्रष्टता फैल जाती है उससे कवि को नटना पड़ता है। सिनेमा पूँजीवादी मनोरंजन है वह वाक्य हिट करने के प्रयत्न में जनता की कमजोरियाँ का शोषण करता है जो माहिँयक पत्रिकाएँ रुचि भ्रष्ट हाती हैं वह अधिक विषने नगनी हैं भाषा मनाहर कहानियाँ उदाहरण हैं। सिनेमा से सम्बन्धित पत्रिकाओं की बिनी मवम अधिक हो रही है अतः कवि यदि उच्चकोटि की

‘काव्यकला’ की सृष्टि करे तो कतिपय लोगों के अनावा उसकी पाप्मनर’ मांग नहीं हागी अतः पाप्मनर हाने की इच्छा करने वाले कवि पूँजीवादी ‘पाप्मनरिटी’ के फौरन शिकार हो जाते हैं किन्तु कुछ कवि जनता की रुचि को अमश उच्चकोटि की काव्यकला के स्तर तक उठाने का प्रयत्न करते हैं, यदि उनमें प्रतिभा होती है तो वह भी पाप्मनर हो जाते हैं क्योंकि पूँजीवाद साधन मुलभ कर देता है। किन्तु कवि रचिभ्रष्टता के विरुद्ध सघष का सामना करने में सदा सफल नहीं होता अतः मध्यवर्ग से दो प्रकार के कवि सम्मुख आते हैं एक वे जो पूँजीवादी रुचि का प्रचार करते हैं—सस्त प्रेम के गीत रचने हैं, कठ का कमान दिखाने हैं कवि सम्मेलन को व्यवसाय बनाते हैं और धीरे धीरे उनका स्तर’ मनोरजन करने वाले वर्ग के स्तर तक ही सीमित रह जाता है। मध्यवर्ग में जो कार्य विद्रूपक भाँड या बेपर्वाई करती थी वही ये कवि करते हैं किन्तु साथ ही कुछ कवि ऐसे होते हैं जो जनता की कमजोरियों का रूपांतरण करते हैं सुखि जगाते हैं मनोरजन का ऐसा रूप प्रस्तुत करते हैं जिससे कना पूँजीवादी मनोवृत्ति स ऊपर उठे और प्रायः ऐसे कवि पूँजीवाद की असंगतियाँ का पर्दाफाश भी करते हैं। ये कवि भी पक्षेवर कवि हो सकते हैं परन्तु वे अपने पेशे में अपना स्वाभिमान, और जनता का सम्मान नहीं छोड़ते।

वच्चन’ ऐसे ही दूसरे प्रकार के कवियाँ में रहे हैं। वच्चन’ ने कवि सम्मेलन में हिंदी को जनप्रिय बनाया। वह प्रेमसम्बन्ध की नवीन स्थापना के लिए सम्मुख आते हुए प्रतीत होते हैं। सन् ३० के बाद उमरबैय्याम का अनुवाद बहुत जनप्रिय हुआ था, विश्वविद्यालयों में भी, अतः सूफियों के हाला, प्याना आदि प्रतीका को लेकर वच्चन ने जिस काव्य का पाठ किया, वह मस्ती, स्वच्छन्दता और सरलता के कारण विद्युत्तगति से प्रचलित हो गया।

सूफी कवियाँ न कठोर नैतिकतावाद के विरुद्ध ‘प्रेम’ की घोषणा की थी। वच्चन के काव्य में भी यह पक्ष प्रबल है। सन् ३० से ३५ तक का राजनैतिक जगन् भयंकर असंतोष से व्याप्त था—ब्रिटेन के अधिकारी गोलमेज सम्झौता द्वारा भारत के आँसू पाछ कर भीतर सुनगती हुई आग पर राख डानना चाहते थे। सन् ३० में भगनसिंह ने एसेम्बली में बम फेंका था। नान्दिकारिया की कार्यवाहियाँ उग्रतम रूप धारण कर रही थी। राष्ट्र का जीवन ‘विप्लव’ के गीत गा रहा था, ‘वच्चन’ ने इस विप्लव को बाणी न देकर बाह्य नैतिकता के विरुद्ध अपना ‘विप्लव’ व्यक्त किया। इस ‘विप्लव’ का एक सीमा तक

समयन किया जा सकता है क्योंकि समाज की नैतिकता के विरुद्ध कवि को धोले का स्वाभाविक अधिकार था किन्तु यह स्मरणीय है कि हालावाद मासलवाद की तरह उच्छृङ्खलना का भी प्रचार करता है दिशाहीन विद्रोह चाहे प्रेम के क्षण में हो अथवा राजनीति के क्षेत्र में अभिनयनीय नहीं कहा जा सकता ।

अतीत के भक्तों ने प्राचीन भारतीय संस्कृति की कुछ ऐसी ग्राह्यता की थी कि उसमें प्रेम की मधुरता के लिए बहुत कम स्थान रह गया था । छायावादियों ने इसका विरोध किया था । बच्चन का हालावाद भी इसका विरोध करता है इसलिए वह प्रशंसनीय है किन्तु छायावादियों की तुलना में बच्चन की प्रतिनिधिता उच्छृङ्खल अवश्य हो गई है । उसमें सूफिया की साकेतिकता और कला की उच्चता न होकर सस्तापन आ गया है जो एक पूँजीवादी प्रवृत्ति है अतः बच्चन का हालावाद अशक्त सामंती नैतिकता के विरुद्ध विद्रोह भी है और अशक्त पूँजीवादी सस्तापन का शिकार भी—

नैतिकता के विरुद्ध भीषण ललकार—

वेदविदित ये रसम छोड़ो वेदा के ठकेदारो ।

किसी तपोवन से क्या कम है मेरी पावन मधुशाना ।

ध्यान किए जा मन में सुमधुर सुधकर सुंदर साक्षी का ।

मुख से तू अविरत कहता जा मधु मदिरा मादक हाला ।

मासलवाद जसी वासना—

कम रहा जग वासनामय हो रहा उद्गार मेरा ।

मैं छिपाना जानता तो जग मुझ साधू समझता ।

शन मेरा बन गया है छत्ररहित व्यवहार मेरा ।

वासना जब तीव्रतम भी बन गया था सयमी मैं ।

है रही मेरी धुंधा ही सबथा आहार मेरा ।

पुरानी पीढ़ी के विरुद्ध विद्रोह—

बूढ़ जग को क्या अखरती है क्षणिक मेरी जवानी ।

समाज से निकायन—विश्व गूरा कर सका है बौन सा अरमान मेरा ।

बच्चन में विरोधी स्वरा का मिश्रण मिलता है । विनाशित आन्दोलन समाप्त होते ही इस देश के मुसलमान राष्ट्रीय वापस से अनप हो गए थे और साम्प्रदायिकता बढ़ गई थी । हिंदुआ में आपन में भी आध्यात्मिकता सनातनियों की चपखल हानी रहती थी अतः हालावाद में इस साम्प्रदायिकता के विरुद्ध भी स्वर मिलता है और व्यापक प्रभाव का प्रचार भी—

रक्त से सीची गई है राह मस्जिद मदिरो की ।
किन्तु रखना चाहता मैं, पाँव मधु सिंचित ढगर मे ।
हैं कुपथ पर पाँव मेरे, आब दुनिया की नजर मे ।

यहाँ कवि के पाँव वस्तुतः सुपथ पर हैं किन्तु साथ ही कवि पुरानी 'मदहोशी' को 'नव जागरण' पर तरजीह देता हुआ कहता है—

मैं कहाँ हूँ और वह बादशं मधुशाला कहाँ है ?
विस्मरण दे, जागरण के साथ मधुशाला कहाँ है ?
है कहाँ प्याला कि जो दे, चिर तृषा चिर तृप्ति मे भी ।
जो डुबो तो ले, मगर दे पारकर हाला कहाँ है ?

कोई इसे 'पलायनवाद' न कह दे बत कवि अपनी सफाई देता है कि उसन जीवन-समर मे ही ये गीत लिखे हैं किन्तु वह भूल गया कि 'राग' के भीतर के 'चीत्कार' को पहचान कर भी दुनिया भाग चाहती है, गति चाहती है, जागरण चाहती है, कोरा 'चीत्कार' व्यर्थ है—

राग के पीछे छिपा, चीत्कार कह देगा किसी दिन ।

हैं लिखे मधुगीत मैंने, हो खड़े जीवन समर मे ।

ऐसे काव्य मे बाबजूद जड़ नैतिकता और साम्प्रदायिकता के विरोध के, स्वस्थ 'व्यक्तिवाद' नहीं मिलता ज़रा मे 'स्वतन्त्रता' अधिष्ठ है । अन्यथा सन् ३५ ई० मे 'कवि' विस्मृति का पाठ क्यों पढ़ाता, सम्भवतः राजनैतिक क्षेत्र की निराशा ही इस प्रकार के काव्य मे प्रकट हो रही थी—

विस्मृति की आई है वेला, कर पाय न इसकी अवहेला
आ भूलें हास रदन दोनों, मधुमय होकर दो चार पहर ।

इस प्रकार 'व्यञ्जन' मे "अध्वान्ति" का भी पर्याप्त अंश है । असफलता की स्थिति आने पर भाव्य से सम्बन्ध ओढ़कर कवि अपने दृष्टिकोण की व्यर्थता प्रकट करता है—

साथ पटक तू हाथ पाँव पर, इससे कब कुछ होने का ।

लिखा भाव्य मे तेरे जो बस, वही मिलेगी मधुशाला ।

इस निष्क्रियता की स्थिति मे सुन्दरी के कोमल मन्थन से तन का आलिंगन करने हुए कवि 'पना' की स्थिति मे पहुँचता हुआ अपनी 'नास्तिकता' की भी घोषणा कर देना है क्योंकि आस्तिकता 'सयम' चाहती है और वैज्ञानिक दृष्टिकोण के अभाव मे आरोपित नास्तिकता मे निर्वाध भोग ही भोग है—

छुड़ा मत भुज पाशो से प्राण
 नये मक्खन सा कोमल तन
 दूध से धोया सा है मन
 ईश्वर को मैं नहीं जानता ।
 उसकी सत्ता नहीं मानता ।

उपयुक्त विवचन से यह स्पष्ट है कि छायावाद की प्रमभावना पूर्व और परवर्ती दोनों रूपों में एक प्रकार के विद्रोह को व्यक्त करती है। चार बड़ों के काव्य में यह प्रम स्वच्छन्दता व्यक्त करता हुआ भी प्रमपात्र की सुपुमा का भी सत्तीन होकर चित्रण करता है। श्री शोभा गौरव और दिव्यता से अपने प्रमपात्र को युक्त कर चार बड़ों ने प्रम और सौंदर्य का स्तर उच्चतर किया है। इससे हिंदी काव्य में एक अभूतपूर्व सुकुमार और सहृदयता का विकास हुआ है। छायावाद चूँकि सबवाद को भी सौंदर्य सृष्टि के उपादान के रूप में ही स्वीकार करता है साधना के लिए नहीं अतः उसके प्रेम चित्रण में मध्ययुगीन धार्मिकता की जगह मानवीयता अधिक मिलती है। परवर्ती छायावादी कवियों का प्रम भोग-वासना से पीड़ित होकर जिस सीमा तक पतित हुआ है उस सीमा तक उसे अवश्य डिक्लेडेंट कहा जा सकता है किंतु जैसा कि हमने देखा है कि परवर्ती कविया में परस्पर विरोधी स्वर भी मिलते हैं और उसमें कई स्वर सबल और स्वस्थ भी हैं।

छायावाद के प्रमभाव में केवल योरोप के स्वच्छन्दतावाद से ही प्रेरणा नहीं ली गई है अपितु उसमें भारतीय वेदा उपनिषदों आगमा सतकवियों और सूफिया से भी प्रेरणा ली गई है। मध्ययुग में जो वेदांत भाषावाद को ध्वनित करता रहा उसी वेदान्त के इस पक्ष पर बल न देकर छायावादियों ने विश्व भर में एकता का सूत्र खोजकर न केवल दस की एकता असाम्प्रदायिकता और बहुव का प्रचार किया अपितु एक देश द्वारा दूसरे देश के पीड़न का भी विरोध किया और इन दोनों पक्षा के साथ उसी एकतामूलन को निरासता ने विश्वमोहिनी प्रसाद ने श्रद्धा (शक्ति) पत्र ने अशक्त प्रिया और महादेवी ने चिर सुन्दर के रूप में अपनाकर व्यक्तिगत प्रम का भी उगातीकरण कर दिया। सीसरी ओर इसी एकता के सूत्र की प्रवृत्ति में सबल झलक देखकर प्रवृत्ति और मानवीय प्रम की भी एकता स्थापित कर दी। छायावाद की यह महान उपलब्धि है। उस समय की परिस्थिति में यह प्रमभाव निश्चित रूप से प्रगतिशील था किंतु आज भी सबवाद में विश्वास न रहने पर भी उन कवियों की निष्ठा समर्पण और सबवाद के सौंदर्यमय पक्ष से कौन प्रभावित

नहीं होगा। मानवजीवन को खुली आँखों से देखने वाले कवि अपने युग में किसी अवैधानिक सिद्धान्त को अपनाकर भी स्थायी महत्त्व की अनुभूतियों और ज्ञानसिक्त स्थितियों तथा उदात्त भावनाओं का ऐसा चित्रण कर जाते हैं जो व्यवस्था बदल जाने और तदनुरूप मन भी बदल जाने पर उनका महत्त्व धरावर बना रहता है, छायावाद तो अभी अनेक रूपों में, वही स्पष्ट और कही वेध बदल कर हिन्दी में जीवित है, प्रेम सम्बन्धों की सुन्दरता और मधुरता जब तक मनुष्य अनुभव करता रहेगा, छायावाद जीवित रहेगा।

प्रकृति-प्रेम—छायावाद में 'प्रेम' के बाद 'प्रकृति' का ही स्थान है। तम की दृष्टि से भी प्रेम और प्रकृति साथ-साथ चले हैं अतः संक्षेप में छायावाद में प्रकृति का स्वरूप देख लेना चाहिए।

द्विवेदी युग में प्रकृति का स्थूल रेखाओं से चित्रण हुआ था। किसी एक वस्तु का मन लगाकर, विस्तार से चित्रण न करके द्विवेदी युग का कवि शीघ्र-शीघ्र कई पदार्थों का चित्रण करने में निपुण था। अनेक पदार्थों के लघु लघु चित्र 'प्रियप्रवास' के नवम् सर्ग में देखे जा सकते हैं। इसके अतिरिक्त पदार्थ-अंकन के समय द्विवेदीयुग का कवि गद्यार्थ के सौन्दर्य से इतना अभिभूत हो गया है कि वह अपने मन की प्रसन्नता का आनन्द लेने में मग्न हो जाता है और चित्रण उपेक्षित हो जाता है। रामनरेश त्रिपाठी ने अपने 'पथिक' और 'मिलन' में अवश्य संक्षिप्त चित्रण करने की कोशिश की है किन्तु वह स्वच्छन्दतावादी पद्धति से भी परिचित थे।

परन्तु यह है कि छायावाद का प्रकृति-प्रेम क्या इतना विलक्षण है जो सर्वथा अभूतपूर्व है? 'प्रसाद' जी इसे नहीं मानते थे, वह प्राचीन साहित्य में भी 'छायावाद' जैसी प्रवृत्तियाँ देख चुके थे। वस्तुतः प्राचीन साहित्य में 'प्रकृति' के एक से एक संक्षिप्त चित्र मिलते हैं परन्तु प्रकृति का जैसा स्वतंत्र स्थान छायावाद में बन गया, वंसा कभी नहीं हुआ था। पुराने कवि मानवीय भावनाओं को अधिक महत्त्व देते थे और उनकी व्यञ्जना के लिए प्रकृति को माध्यम बनाने में, बीच-बीच में प्रकृति की ओर उन्होंने स्वतंत्र रूप से भी देखा है। दरवारी काव्य में भी प्रकृति के एक से एक सुन्दर चित्र मिलते हैं, नागरिकता की वृद्धि से प्रकृति-वर्णन में स्वाभाविकता भले ही न रही हो परन्तु प्रकृति-प्रेम पर्याप्त मात्रा में मिलता है। छायावाद में प्रकृति के आलम्बनगत चित्रण संस्कृत से बहुत अधिक उत्कृष्ट नहीं हैं किन्तु प्रकृति में चेतना का दर्शन वहाँ इतना नहीं हुआ है। किसी एक पदार्थ को लेकर कल्पना के द्वारा जैसे उपमान पन्त जी

के बादल में मिलते हैं वैसे सस्कृत में एक स्थान पर नहीं मिलते परन्तु यदि सस्कृत साहित्य के सारे उपमानों को एकत्र कर लिया जाय तो छायावाद के कतिपय प्रयोग ही उत्कृष्ट दिखाई पड़ेंगे । प्रकृति में चेतना के दर्शन को सस्कृत के आचार्यों ने वस्तुतः इतना अधिक महत्त्व नहीं दिया था छायावाद ने यह कमी अवश्य पूरी की है यद्यपि ऐसे आरापयुक्त वर्णनों को पढ़कर छायावाद की नारीमय दृष्टि भी एक बार मोहित हो जाएगी—

पर्याप्तपुष्पस्तवकस्नीम्य स्फुरत्प्रवालोल्लसितमनोहराम्भ
लतावधूभ्यस्तरवाप्यवापुर्विन्नम्रशाखाभुजवधनानि ।

अर्थात् तरु भी अपनी चुकी हुई शाखाओं के भुजवधनों से पर्याप्त पुष्पों के गुच्छों के रूप में स्तनवाली तथा बचनपत्तनवों के रूप में सुन्दर ओष्ठवाली लतावधू से आलिंगन करने लगे ।

वेणीभूतप्रतनु सलिना ताम्र्यती तस्यु सिधु
पाण्डुच्छायातटरुहतरुप्रशभि शीणवर्ण
सौभाग्य ते सुभग विरहावस्थया व्यञ्जयती
काव्य येन त्यजति विधिना स त्वयैवापपाद्य

पतना प्रवाह जिसकी वेणी हो गया है तट पर स्थित वृक्षों से घिरे हुए पुराने पत्तों से पाण्डु हुई बीते हुए सौभाग्य की अपनी विरहावस्था से व्यञ्जित करने वाली वह सरिता जिस विधि से दुःखनता त्याग है सुन्दर मेघ । तुम वही करना ।

गुरुगर्भभारवलाता स्तनन्त्यो मेघपङ्क्तय ।
अवनाधित्यकोत्तङ्गामभा समधिशेरत ।

अर्थात् गुरु गर्भ के भार से बन्नात गजन करती हुई ये मेघ-मल्लिका पवत की गौद में विश्राम करती है ।

आचार्य हेमचन्द्र ने वायानुशासन में इन्द्रियहीन जड़ तथा पक्षियों पर मानवीय भावा के आरोप करने से 'रसभास' और भावाभास माना है—
'निरिन्द्रियेषु त्रियगादिषु चारोपाद्रगभावाभासौ' ।

यही कारण है कि रस के स्थान पर 'रसभास' पर सस्कृत कवियों ने

१ विस्तार ■ लिए दृष्टव्य—“प्रकृति और काव्य”—डा० रघुव्रत, सस्कृत खंड ।

बन दल दिया है। इस दृष्टि से छायावाद का प्रकृति वर्णन रसाभास तथा भावाभास ही कहलायेगा क्योंकि पशु पक्षियों और जड़ वस्तुओं पर चेतना के आरोप की उसमें बहुत अधिकता है। वस्तुस्थिति यह है कि छायावाद में कवि प्रकृति को इतना अधिक महत्त्व देता है कि प्रकृतिप्रमरस एक स्वतन्त्र रस बनता हुआ दिखाई पड़ता है। संस्कृतकायकर्त्ता समान और सभ्यता से इतना अधिक नहीं ऊँच गया था कि वह उसके विरुद्ध विद्रोह करके 'प्रकृति की ओर लौटो' जैसे आन्दोलन का समर्थन करता। हमारे यहाँ के संकड़ो लुप्त प्राकृतिक जीवन पर धन देते रहे हैं सिद्ध सरहपा तो नागरिक जीवन की कृत्रिमता छोड़कर एक ग्राम्या के साथ प्राकृतिक जीवन भी व्यतीत करने लगे थे। समूची सिद्ध परम्परा नागरिक जीवन की कृत्रिमताया प्रपञ्चो नैतिकता आदि के विरुद्ध प्राकृतिक जीवन पर धन देती आई है। साधना के लिए भी हमारे यहाँ मुक्त प्रकृति को ही पसंद किया जाता था किन्तु नागरिक जीवन की बीमत्सता १९ वाँ सदी में दार्शनिकों ने अनुभव की वह इतनी कभी नहीं अनुभव की गई अतः एक सवया नवीन मानसिकस्थिति का जन्म हुआ जो प्रस्तुत सामंतयानी समाज के विरुद्ध विद्रोह के रूप में आई। सामंती नागरिकता की विलासिता कृत्रिमता और प्रपञ्चो से चिढ़ कर लुप्त और गाड़विन ने प्रकृति की शरण में जाने का आदेश दिया और रोमांटिक कवियों ने इस मानसिक स्थिति का इतना भव्य वर्णन किया कि हमारे कवि भी आकर्षित हुए और 'रसाभास' रस के रूप में परिणत होने लगा। पूँजीवाद के प्रारम्भ में वैज्ञानिक विकास अवश्य होता है अतः प्रकृति में आकर्षण और भी बड़ा प्रकृति में जिज्ञासा का एक यह भी कारण था। तीसरे दार्शनिकों ने एक ही सत्ता की सवय मानव की ओर कवियों का ध्यान खींचा। छायावाद में पूँजीवाद की इन तीनों प्रवृत्तियों ने काम किया है अतः छायावाद के प्रकृति वर्णन में छायावादी कवि की दृष्टि से रस का आभास मात्र नहीं माना जा सकता। उसमें जब वास्तविक 'रस' का अनुभव होता है तब इसे प्रकृतिरस मान लेने में क्या हानि है? रति के नाना रूप होते हैं यह तो रसवादी भी कहने हैं। और वास्तव्यरति का अधिक वर्णन होने से जब उसे 'रस' मान लिया गया ईश्वर विषयक रति को भरत रस मानने को प्रस्तुत नहीं थे परन्तु परवर्ती आचार्यों ने भरत की अनुकूल व्याख्या कर शांत रस को भी रस मान लिया तब रसों की सख्या बढ़ने पर प्राचीन आचार्यों की आत्मा सतुष्ट ही होगी क्योंकि इससे रसवाद व्यापक होकर अधिक जीवित रहेगा। बहरहाल छायावाद में आचार्यों के शब्दों में रसाभास अधिक है।

संक्षिप्त चित्रण—शबन जी न संक्षिप्त चित्रणों के संस्कृत से उदाहरण लिए हैं। छायावाङ्मय में संक्षिप्त चित्रण अधिक हुआ है। किसी पात्र के उसके आस-पास की पूरी परिस्थिति के साथ साक्षात्पात्र चित्रण ही संक्षिप्त चित्रण कहलाता है। संस्कृत में ऐसे चित्रणों का अभाव नहीं है। वाल्मीकि रामायण में ही कनिष्ठ संक्षिप्त चित्रण मिलते हैं।^१ डॉ० रघुवश के अनुसार रामायण के वाङ्मय संक्षिप्त चित्रणों की जगह अलङ्कृत चित्रण महाकाव्यों में अधिक मिलते हैं। फिर भी ऋतुसंहार रघुवश सेतुबन्ध निराताजुनीय उत्तर राम चरित नाटक आदि स १० रघुवश में उदाहरण लिए हैं। अतः संस्कृत काव्य से परिचित पाठकों के लिए छायावाङ्मय को संक्षिप्त चित्रण सब या अपरिचित नहीं लगते। प्रकृति चित्रण का विरोध अधिक हुआ भी नहीं। संस्कृत के चित्रणों की विशेषता अलङ्कृति और सादृश्य भावना है। उदाहरण के लिए छांदक सवन सादृश्य के आधार पर ही उपमान विधान किया गया है—ये दोनों प्रवृत्तियाँ छायावाङ्मय में यथावत् मिलती हैं फिर भी छायावाङ्मय अपने नए दृष्टि कोण के कारण भिन्न है।

छायावाङ्मय कवि प्रकृति का आत्मोत्थरण अधिक करते हैं। प्रकृति की शान्ति ही नहीं स्वयं प्रकृति भी उनके अधिक निकट प्रतीत होती है। उस निवृत्तता का स्वरूप क्या है। वस्तुतः छायावाङ्मय में स्वच्छन्दतावादी दृष्टिकोण मिलता है। संस्कृत के कवि के लिए प्रकृति जब भी उस पर चेतना का आरोप हो सकता है किन्तु उसे जीवित व्यक्तित्व के रूप में उसका साथ अपने मन की अधिक भेदन का कार्य पराने कविता ने नहीं किया न मध्य काल में ही यह प्रवृत्ति मिलती है। यह सब के अनुसार प्रकृति में आत्मा का निवास है और उस प्रकार प्रत्येक पुष्प सरिता आदि में उनकी अपनी अपनी आत्मा है। प्रकृति की इस आत्मा अथवा विभिन्न पदार्थों की विभिन्न आत्माओं में (ईश्वर द्वारा) पूर्वनिश्चित एकता स्थापित हुई है अतः प्रकृति कवि का आत्मा के सम्मुख अपने विचार और भाव व्यक्त करती है। यदि कवि प्रकृति के मूक सन्देश और राग को सुनता है तो उसकी आत्मा और प्रकृति में आत्मिक एकता स्थापित हो जाती है।^२

छायावाङ्मय में यह दृष्टि यथावत् स्वीकृत हुई है। अतः केवल यह है

१ वाल्मीकि रामायण अयोध्याकांड।

२ English Literature page 154

कि वडगवय पर नवीनप्लेटोवादी सवधानी दशन का प्रभाव था।' और भारतीय कविों पर भारतीय सवधान का। प्रसाद जो शंकाग्र से प्रभावित हुए अतः उनके प्रकृतिवर्णनों में प्रकृति शक्ति का व्यक्त रूप है जो अपने भीतर सत्य को या शिव को छिपाए हुए है प्रसाद ने महा नाग हो जाने पर प्रकृति तत्त्व साक्षात्कार में सहायक हो जाते हैं और अज्ञान की स्थिति में उनका मोहक रूप पंचप्रपञ्च भी कर सकता है जैसा कि मनु के साथ हुआ। निराला पन्त और महादेवी जी ने प्रकृति के पीछे अवस्थित सत्ता को नारी रूप देकर उसके सौन्दर्य का वर्णन किया है। सबसे अधिक पन्त जी में प्रकृति को निरुद्धतम आत्मीय मित्र के रूप में चित्रित करने की प्रवृत्ति है। प्रकृति के प्रति प्रेम पन्त जी ने सबसे अधिक पोषित भी किया है।

छायावाद्या ने न केवल प्रकृति का आनन्दनयत असङ्गत चित्रण किया है बल्कि प्रकृति के अन्त में भुज डानकर निजी सुख-दुःख का निवेदन भी किया है यह पक्ष के काव्य में नहीं मिलता। इसके अतिरिक्त जिन मानवीय राजनयिक और सामाजिक प्रश्नों के विषय में छायावादी अपनी भावनाएँ और सन्देश व्यक्त करते थे उन्हें भी प्रकृति-वर्णन के साथ कहते चले हैं जैसे West Wind में गेली ने अन्त में अपने विचार व्यक्त किए हैं। प्रतीक रूप में भी प्रकृति को अपना कर आन्तरिक धारणाओं को व्यक्त करने की प्रवृत्ति छायावाद में मिलती है और सबसे ऊपर प्रकृति से इन सब तत्वों के होटन की जिनका तात्कालिक समान में वे अभाव महसूस करते थे।

प्रकृति से सौन्दर्य-गोहन—यह प्रवृत्ति पन्त जी में सबसे अधिक मिलती है। सौन्दर्य के प्रति उनकी दृष्टि सतत जागृत रहती है उन्होंने प्रकृति में विषय कामिनी की छत्रि देखने के लिए कामना भी प्रकट की है—

ऐ असीम सौन्दर्य राशि में
हृत्कम्पन से अन्तर्धान
विषयव कामिनी की मानव छवि
मुझ निशाओं करणावान ।— अनाम

यद्यपि प्रसाद जी ने सवप्रथम प्रकृति की 'रमणीयता' उस पर मानवीय चेतना का आरोप और विस्मय तथा रहस्यभाव से युक्त चित्रण प्रारम्भ किए किन्तु प्रकृति के प्रति उत्कट प्रेम और चित्रशाला को पन्त जी ही प्रस्तुत

कर सके। पन्त जी की सौंदर्यप्रियता ने उन्हें प्रकृति के भीषण रूपों की ओर आवर्षित नहीं होने दिया। परिवर्तन अपवाद मात्र है। कारण कि पन्त जी सुंदरता के प्रमी हैं। उदात्त (Sublime) सौंदर्य के नहीं। प्रसाद में दोनों प्रवर्तित हैं। किंतु उदात्तता निराशा में और भी अधिक है। तरंगों के प्रति तथा राग की शक्ति की पूजा में उनके उदात्त चित्रण प्रसिद्ध हैं। महादेवी भी पन्त जी की तरह सुंदरता की ही प्रमिता हैं। उदात्त उनके स्वभाव के भी विरुद्ध है। पन्त जी का काव्य तो प्रकृति के अज्ञात और अव्यक्त आवरण से शुरू हुआ। प्रकृति में विशेषकर पर्वतीय सुपमा में उन्हें महान गौरव सम्मोहन मिला। प्रकृति के इस सम्मोहन की प्रपणीयता में पन्त जी अद्वितीय प्रमाणित हुए हैं।

सम्मोहित दृष्टि से विस्मित हो हो कर देखने से सामान्य पदार्थ वस्तु पक्षी में भी सौंदर्य उपन हो जाता है। अति परिचय से उपन जड़ता को विस्मयभाव समाप्त कर वण्यवस्तु में नया सौंदर्य भर देता है। बाल विहगिनी में यही प्रवृत्ति मिलती है।

प्रथम रश्मि का आना रगिणि कैसे तूने पहचाना ?

कहाँ-कहाँ है बालविहगिनि ! पाया तूने यह माना ?

निराशा के अधभक्तों का कथन है कि पन्त के काव्य में बचपना अधिक है। स्वयं पन्त जी ने भी 'कंजोर भावना' को स्वीकार किया है किन्तु लोग इन रचनाओं के समय को भूल जाते हैं। दृष्टिकोण की एकाग्रता होने पर भी निराशा की दुर्लभ रचनाओं का प्रचार इसीलिए नहीं हो सका क्योंकि उनमें उस बचपने का कुछ अभाव था। जिज्ञासामूर्तक समान रचनाओं की तुलना कीजिए—

कौन तम के पार रे कह

अखिन पल के स्रोत जन जग गगन धन धन धार रे कह ।

गध व्याकुल मूल उर सर सहर कचकर-मल मुख पर ।

हृष अलि हर स्पश शर सर गूज बारम्बार रे कह ।

अथ गम्भीर है परन्तु अत्यधिक दूरह पद्धति ने कारण इसमें प्रपणीयता का अभाव है—किंतु पन्त जी में सरलता है—

विश्व व पन्को पर सुधुमार

दिखन है अब स्वप्न अज्ञान

न गन नक्षत्रों से कौन

संदेशा मुझे भेजता मौन !—पन्त

पन्न जी का प्रकृति-वाच्य इसीलिए अधिक जनप्रिय हुआ । निराशा की सध्या-मुदरी तरंग के प्रति जुही की कली जैसी अपेक्षाकृत सरल रचनाएँ अधिक जनप्रिय हुई । उक्त रचनाओं में विस्मय का भाव कम है परन्तु सौन्दर्य की प्रादुर्भावा शक्ति तीव्र होने से ये चित्रण अधिक प्रिय गये । निराशा वस्तुतः कुल मिलाकर मानवीय भावों को अधिक प्रमुखता देकर बने हैं—पन्न जी के लिए तो प्रकृति काव्य के बितरे हृदय के चित्र के रूप में अधिक व्यक्त हुई है ।

पन्न जी की एक तारा नौका विहार वादल भ्रमण अन्तरा नौकाविहार परिवर्तन आदि रचनाएँ हिंदी प्रकृति-वाच्य के जमर स्तम्भ हैं । परिमाण की दृष्टि से पन्न जी ने प्रकृति पर सबसे अधिक लिखा है । उनकी मधुर कोमल कल्पनाओं के कारण खड़ी बोली का काव्य संक्षिप्त प्रकृतिवर्णन की पुरानी परम्परा से भिन्न दिखाई पड़ने लगा । पल्लव मानवीय राग के विलार का श्रेष्ठ उदाहरण है ।

निराशा में प्रकृति की सुन्दरता के स्थान पर उदात्तता अधिक है उन्होंने प्रकृति के चित्रों को अनादि और अनन्त सौन्दर्य में मिलाने की अधिक चेष्टा की है । जुही की कली में भी सात को अनन्त में मिलाने का प्रयत्न मिलता है—

चौंक पड़ी धुवती निज चारों ओर
हेर प्यारे को सेज पास
नम्रमुखी हँसी बिली
खेल रंग प्यारे संग ।

गीतिका के चित्रणों में भी यही प्रवृत्ति है—

सोचती अपलक आप खड़ी
लिखी हुई वह बिरह वृत्त की

कोमल कुद कली

भमका होरक हार हृदय का । .

पाया अमर प्रसाद प्रणय का ।

उदात्त चित्रों में निराशा का बादल श्रेष्ठ रचना है । पन्न जी के वादल में 'सुन्दरता' को उदात्तता में परिवर्तित नहीं किया जा सका यद्यपि कवि ने मग्न तन्मय वंसा प्रयत्न अवश्य किया है—

शूम-शूम मृदु गरज-गरज धन धोर ।

राग अमर अम्बर में भर निज रोर ।

झर-झर-झर निर्झर गिरि सर मे
घर, मरु, तरु मर्मर सागर मे
सरित, तडित-गति चवित पवन मे
मन मे विजन गहन-कानन मे
आनन-आनन मे रव धोर-कठोर ।

यहाँ सौन्दर्य बटोरने का प्रयत्न नहीं है जैसा कि पन्त जी के 'बादल' में मिलता है। यहाँ गरजते-बरसते बादल का भयमिश्रित त्राण्तिमय प्रभाव चित्रित है। इस प्रकार के चित्रण से हमारी चेतना केवल मुग्ध होकर शान और सच्चिदानन्द ही नहीं होती, जैसा कि पन्त जी के चित्रणों को पढ़कर होता है, अपितु उसमें 'साहस' और मुक्ति प्राप्त करने की भी कामना उत्पन्न होती है।

इसका अर्थ यह नहीं कि निराला में चित्रण और सौन्दर्य-व्ययन नहीं है। 'सन्ध्या सुन्दरी' का चित्रण अति प्रसिद्ध है, पर यहाँ पुनरावृत्ति भी पुष्प-कर है—

दिवसान का समय
मेघमय आसमान से उतर रही है
वह सन्ध्या सुन्दरी परी सी
धीरे, धीरे, धीरे
तिमिराचल में चंचलता का कहीं नहीं आवास ।
मधुर-मधुर है दोनों उससे अधर
किन्तु गम्भीर, नहीं है, उसमें हास विलास ।

सुन्दरता और उदात्तता दोनों का चित्रण प्रसाद जी में भी मिलता है। किन्तु 'प्रसाद' जी चित्रकार नहीं, कवि हैं अतः उनकी प्रकृति कहीं भी अकेली नहीं है। 'दृष्टा' की मानसिक स्थिति के अनुसार वह रूप बदलती है, अथवा यो कहे कि शक्ति की अभिव्यक्तिरूपिणी प्रकृति 'जीव' को कभी अकेला नहीं छोड़ती, वह उसकी 'पशुता' से मुक्ति दिलाने के लिये नाना रूप प्रस्तुत करती है। किन्तु इस शैवदृष्टि के पूर्ण विवास के पूर्व प्रारम्भिक रचनाओं में कवि ने चित्रण-प्रियता भी प्रदर्शित की है—

सुन्दर प्राची, विमल उषा से मुख घोने को है ।
पूर्णिमा की रात्रि का शशि अन्त अव होने को है ।
तारणा का निवर अपनी शान्ति सब घोने को है ।
स्वर्ण जल से अरुण भी आवागपट घोने को है ।

चन्द्रिका हटने न पाई, आगई उपा भली
क्यों हिमाशु कपूर सा है, तारिका अबली लिए ।”

‘प्रसाद’ जो सुन्दर वस्तुओं से वही अधिक “सौन्दर्य” को महत्व देते थे जिसके कारण इन्दु, नमल, सर, छरिताएँ आदि अपना ‘सौन्दर्य’ प्राप्त करती हैं अतः सौन्दर्य-बोहन में प्रसाद जो सर्वत्र उस कारणरूप सौन्दर्य से युक्त किए बिना बिना बहुत कम करते हैं—

लोग प्रियदर्शन बताते इन्दु को
देखकर सौंदर्य के इक बिन्दु को ।

अतः सौन्दर्य-बोहन इसलिए आवश्यक है ताकि चित्त पर यह मूलस्थित कारणरूप सौन्दर्य अंकित होता चले, इससे अन्त में ‘सत्य’ का स्वतः साक्षात्कार हो जाएगा । यही कारण है कि बाह्य-प्रतीयमान सौन्दर्य के अन्तराल में “लुक-छुप कर” चलने वाले ‘तत्त्व’ को वह कभी नहीं भुलाते । ‘बीती विभावरी’ जैसी कविता में भी उपर सकेत अवश्य मिलता है । ‘किरण’ जैसी रचना में भी—

किरण ! तुम क्यों बिखरी हो आज
रगी हो तुम किसके अनुराग ।
स्वर्ण सरसिज किजल्क समान
उभती हो परमाणु पराग ।
धरा पर झुकी प्रार्थना सहस्र
मधुर मुरली सी फिर भी मौन ।
जिसी अज्ञान विश्व की विद्वत्
वेदना झूती सी तुम कोन ।

यह रचना पन्तजी की “छाया” से तुलनीय है किन्तु पन्त जी में रहस्य का स्पर्श प्रसादजी से बहुत कम है । वास्तविकता तो यह है कि शुद्ध आलम्बन-गत चित्रण केवल पन्त जी ने ही किया है । प्रसाद जी आँखों में सो आँखें बहती हुई आँखों से ही प्रकृति को देखते हैं । ऐतिहासिक स्थलों पर प्रसाद जी अतीत के स्वप्नों का चित्रण करते हैं, और “ले चल मुझे भुलावा देकर” जैसे गीतों में प्रेम की भावनाओं का । काव्यात्मक में ‘प्रकृति’ के विविध रूपों का चित्रण अवश्य है परन्तु ‘द्रष्टा’ की मानसिक स्थिति और दृश्यों के पीछे स्थित परमतत्त्व वहाँ सर्वत्र प्रकृति के नीचे परदे से झलमलाता प्रतीत होना है ।

प्रकृति पर चेतना का आरोप—पत जी ने चित्रकार की तरह ही सव्य प्रकृति को नहा देखा क्योंकि पन्त जी भी सौन्दर्य की स्थिति द्रष्टा के ही मन में मानते हैं। अन्य कवि भी विषयीगत सौन्दर्य की ही सत्ता स्वीकार करते हैं। अतः सौन्दर्य के चयन के अतिरिक्त सौन्दर्य सृष्टि छायावाद में अधिक हुई है। प्रसादजी के आसू लहर झरना और कामायनी में मानवीय भावनाओं के आरोप के कारण प्रकृति में उत्पन्न छवि का अवन अधिक है—

उठ उठ री लघु लघु सोल लहर ।
करुणा की नख अँगड़ाई सी
मलयानिल की परछाई सी
इस सूखे तट पर छहर छहर ।

अथवा

बीती विभाबरी जाग री
अम्बर पनघट में झुबो रही
ताराघट उमा नागरी

अथवा

घूषट उठा देख मुस्कयाती किसे ठिठकती सी आती ।
विजन विपिन में किसी भून सी जिसको स्मृति पथ में लाती ।
पगली हूँ सम्हाल ले कसे छट पडा तेरा अचल ।
देख बिखरती है मणिराजी अरी उठा बेसुध चचल ।

मनुष्य को अपनी भावनाएँ और चेष्टाएँ सबसे अधिक प्रिय होती हैं यह प्रियता सामाजिक और सांस्कृतिक विकास के कारण उत्पन्न होती है और इस प्रियता का आरोप कर देने पर सौन्दर्य की सृष्टि अवश्य होगी। क्योंकि सौन्दर्य मूलतः हमारी प्रिय अप्रिय की धारणाओं पर भी बहुत कुछ निर्भर करता है। प्रसादजी ने इसीलिए सूक्ष्म भावनाओं को मानवीय मूर्तियाँ में चित्रित करके सूक्ष्म मानसिक स्थितियों—लज्जा वासना चिन्ता ईर्ष्या श्रद्धा आदि को भी सुंदर बना दिया है यदि वह लज्जा को चयन सौन्दर्य की धात्री के रूप में चित्रित न करते तो लज्जा का रूप साकार कैसे होता ? सम्पूर्ण प्राचीन साहित्य में प्रकृति और मनावृत्तियाँ का यह मानवीकरण दुर्लभ है छायावाद की इस क्षमता में उत्पन्न वे जोड़ है।

यह प्रकृति अन्य अनेक कवियों में भी यथावत् मिलती है। वेदान्त प्रसाद जी की तरह अन्य कई कवि मानवीय सूक्ष्म वृत्तियाँ का मानवीकरण

नही कर सका किन्तु बाह्य प्रकृति का मानवीकरण चारों कवियां में सुन्दर है। निराला की जुहो की बली तरंगा के प्रति सौध्या सुन्दरी यमुना के प्रति आदि सभी प्रतिष्ठित रचनाओं में मानवीकरण द्वारा सौन्दर्य-सृष्टि की गई है। गीतिका में भी यही प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है—

रूखी री यह डाल वसन वसनी लगी ।

देख खड़ी करतो तप अनलक

हीरक सी समीर माला जप ।

शन सुता अपण—असना

पल्लव-वसना बनगी

अथवा

मेघ के घन केश निरूपमे नव वेश ।

शक्ति जपल के नयन तप

देखती ही धूसयन तब

मद सहरा पट पवन रव

छा रहा सब देश ।

महादेवी ने सबत्र इसी पद्धति पर गीत लिखे हैं। पुलकती आ वस्तुतः रजनी रूपसि तैरे घन केश पाश ओ विभावरी आदि गीतों में नारी की छवि और चेष्टाओं का आरोप द्वारा ही सौन्दर्य-सृष्टि की गई है। महादेवी के स्वतंत्र चित्रणों में मानवीकरण स्वतः आ जाता है—

सकुच सलज खिलती शेषाली

अलस मीलथी डाली-डाली ।

कुनते नव प्रवाल कुवा में

रजत श्याम तारे से जानी ।

शिथिल मधुपवन गिन गिन मधुकुण

हरसिगार करते हैं शरपर ।

पत जी ने संकत शैल्या पर दुग्ध घबल सवगी गगा दो बाहों से किनारे निनली के नव कुमार समीर की परियाँ मधुकुमारि के भीठ गान नाव की हसिनी विपुरा क उर जैसे कुसुम चकित शिशु सा ससार नीले नभ के शतदल पर मृदु करतल पर शशि मुख घरे हुए आसीन शरद आदि के रूपा में प्रकृति को मानवीय रूप देकर उसकी छवि को साकार किया है।

यह कहना आवश्यक है कि इस मानवीकरण को कोरे अलंकार रूप में छायावादियों ने प्रयुक्त न कर प्रकृति में वस्तुतः 'विश्वमोहिनी' नारी के रूप

को देखा है। अतः चेतना के आरोप के जगह प्रकृति में चेतना के दर्शन अधिक उपयुक्त है। समासोक्ति अन्कार का प्रयोग पुराने काव्य में सबर मिलता है—वृमुत्तिन हू प्रफुलित भई दखि वनानिधि साय जसे प्रयाग म बवि कुमोत्नी और चद्रमा म रचि नहा रखता वह नायक और नायिका की ओर सकेत करता है। उसके विपरीत छायावाद का मानवीकरण प्रकृति में चेतना के दर्शन पर आधारित होने से वह अधिक भयता की सृष्टि में सहायक हुआ है। आज भी इस पद्धति को छोड़ा नहीं जा सका है। और इस रूप में छायावाद जीवित है।

परोक्ष सत्ता का प्रतिबिम्ब—हम कह चुके हैं कि छायावादी स्वच्छन्दतावादी कवियों की तरह प्रकृति में परोक्षसत्ता का दर्शन करते हैं। कौन है की जिज्ञासा इसी का परिणाम है। पन्त जी के शिशु में बढसवय के शिशु की तरह यह प्रकृति स्पष्ट है—

सजती अघरो पर मुस्कान ।
 पूष सुधि सौ अम्बान
 स्वप्न सावा म बिन चुपचाप
 विचरते तुम इच्छा गतिवान ।

महादेवी आकाश में प्रिय की मुस्कराहट देखती हैं।^१ वह तम और स्वप्न सभी में प्रिय की आहूँ सुनती है।^२ प्रसाद ने तो स्पष्ट ही कहा है—

छायानट छवि परदे में सम्मोहन बीणा बजाता ।
 सध्या कुहुकिनि अबल में कौतुक अपना कर जाता ।
 प्राची के अरण्य मुकुट में-देखू प्रतिबिम्ब तुम्हारा ।

प्रकृति प्रतीक रूप में—छायावाद में केवल साहस्य को ही आधार नहीं बनाया गया किन्तु जिन्हीं भावनाओं और धारणाओं के लिए प्रकृति के कुछ पदार्थ प्रतीक रूप में प्रयुक्त हुए। यह साम्प्रदायिक प्रतीकवाद नहीं था जो शास के कवियों में मिलता है और जिसका प्रयोगवाद में अधिक सम्मान है किन्तु साहस्य के बिना भी छायावाधियों ने पदार्थों को प्रतीक के रूप में प्रयुक्त

१ मुस्काना संदेश भरा नभ क्या प्रियतम आने माने हैं ?

२ अब्दु मेरे मागने जब नींद में वह पास आया ।

अथवा

मेरे प्रिय को जाना है तम के परदे में आना

लिया। कही सूक्ष्म सादृश्य भी मिलता है तो वही गुण का आश्रय लिया गया है, कही गति का वही प्रभाव था। मध्यकाल में कबीर दादू नानक आदि ने प्रतीको के द्वारा सूक्ष्म अनुभूतियों का वर्णन किया है। जैसे चंदरिया शिन्गी का प्रतीक है और चरखा मानव जीवन या सत्कार का। प्रतीक वण्य वस्तु या भावना का प्रतिनिधि होता है उपमान नहीं।

कप कैंप हिलोर रह जाती
पर मिलता नहीं किनारा
बुदबुद बिल्लीन हो चुप से
पा जाता आश्रय सारा।

यहाँ सहर चंचल चित्तवृत्ति की और बुदबुद समर्पित जीवन का प्रतीक है। किंतु दशनीय यह है कि उक्त दोनों प्रतीको में सूक्ष्म सादृश्य भी है—

अपने ही मुख से चिर चंचल
हम बिल बिल पड़ती प्रतिपल।
जीवन ने फनिन मोती को
से से चल करतल में टसमल।

यहाँ भी सादृश्य विद्यमान है। सहर की गति और जीवन की गति में सादृश्य अवश्य है। प्रमाण जी के चप्पा मनोर गजन बारिदमाला और आंतरिक—आपत्तिया बाधाआ और उलझना में सादृश्य विद्यमान है। कामायनी में बिना में जो प्रलय का वर्णन है वह मनु की चित्तवृत्तियों में चरने वाली प्रलय का प्रतीक है परंतु सादृश्य यहां भी है। इसी तरह कामायनी में साध्या निशा सरिता आदि के वर्णन वस्तुतः प्रतीक के रूप में भी स्वीकृत हैं किन्तु प्रकृति की छायावादी केवल प्रतिनिधि के रूप में प्रयुक्त न कर सदा कुछ न कुछ सादृश्य के आधार पर अवश्य आधारित करते हैं। इससे यह सिद्धान्त प्रतिपादित होता है कि प्रतीक वह अधिक सुंदर होता है जिसमें प्रतिनिधित्व सादृश्य पर भी आधारित हो। छायावाद में ऐसे ही प्रतीको का प्रयोग अधिक हुआ है। धून की ढरी और वचन में अवश्य सादृश्य है। प्रयोगवाद में छायावादियों की महान सौंदर्यवादी दृष्टि को झुला दिया गया और प्रतीका ही नहीं, उपमान विधान में भी रूप के सादृश्य की उपेक्षा की गई फलतः सौंदर्य का ह्रास हुआ जहाँ प्रयोगवाद में छायावाद का अनुकरण है वहाँ सफलता मिली है।

उद्दीपन रूप में प्रकृति—छायावाद में प्रकृति का मानवीकरण तथा प्रकृति में परोक्ष सत्ता का आभास ज्ञान भी अधिक किया गया है। शब्द आलम्बन रूप में प्रकृति चित्रण भी उसकी विशेषता है। अर्थात् वस्तु व्यञ्जना भी छायावाद में सुन्दर हुई है किन्तु मध्यकालीन काव्य की प्रमुख प्रवृत्ति उद्दीपन रूप में प्रकृत चित्रण भी छायावाद में कम नष्ट हुआ है। इस दृष्टि से वह मध्यकालीन साहित्य से सम्पृक्त दिखाई पड़ता है। मानवीकरण में प्रकृति का सौन्दर्य और मानवीय सौन्दर्य—ये दोनों सौन्दर्य मिलकर द्रष्टा के आनन्द को द्विगुणित कर देते हैं। उद्दीपन में मानव-अनुभूतियाँ प्रधान हो जाती हैं और प्रकृति उन्हें उद्बुत करती है किन्तु विशिष्ट मानसिक स्थिति में देखी गई प्रकृति अपनी एक विशिष्ट छवि का विस्तार करती है। संयोग में हमारे हृदय का आनन्द प्रकृति दर्शन से द्विगुणित होता है उस समय भी हममें एक तटस्थता विद्यमान रहती है जो एक विलासी में नहीं रह पाती कवि में रहती है सहृदय में रहती है। जब कवि कह रहा हो कि संयोग की स्थिति में सम्मोग की विराट परिधि में प्रकृति भी शामिल है और इस स्थिति में जितनी ही अधिक तटस्थता होगी आनन्द उतना ही अधिक होगा। कामायनी में वासना संग इसका सुन्दरतम उदाहरण है—

सृष्टि हसने लगी आखा में खिला अनुराग ।
 राग रजित चन्द्रिका थी उदा सुमन पराग ।
 मधु बरसती विषु किरन है कापती सकुमार ।
 पवन में है पुलक मथर चल रहा मधुमार ।
 तुम समीप अधार इतने आन क्यों हैं प्राण ।
 छक रहा है विस सुरभि से तत होकर घ्राण ।

विप्रसम्भ स्थिति में प्रकृति एक आर तो विरही के भाव के विस्तार का अवसर देती है और दूसरे विरही को अपनी मानसिक स्थिति के प्रक्षेप से यथाथ को अपना संवधा नया रूप प्रस्तुत करने का भी अवसर देती है अतः उद्दीपन रूप में प्रकृति चित्रण प्रारम्भ से ही प्रिय रहा है और बराबर रहेगा क्योंकि वह हमारी भावना के साथ गुंथा हुआ है। यह कृत्रिम स्थिति नहीं है। प्रायः सभी प्रकृति की छाभा को सुख में सुखकर और दुःख में उद्दीपन देखते हैं अतः प्रकृति के इस रूप को छाड़ देने का अर्थ है एक यथाथ अनुभव से हाथ धा बटना। हार्डी ने प्रकृति का मानवी सुख दुःख से संवधा अप्रभावित रूप नहीं-नही चित्रित किया है किन्तु प्राकृतिक विज्ञान की दृष्टि से सत्य होने

पर भी इस दृष्टिकोण में मानवीयता का अभाव है अतः वह काव्य में प्रचलित नहीं हो सका, हिन्दी काव्य में तो उसे स्थान ही नहीं मिला ।

‘विप्रलम्भ की स्थिति में प्रकृति का उद्दीपक रूप पशु जी की कई रचनाओं में मिलता है—

तजित सा सुमुखि तुम्हारा ध्यान
प्रभा के पलक मार उर चीर
गूढ़ गजंन कर जब गम्भीर
भुज करता है अधिक अधीर
घघचती है जलदो से ज्वाल
बन गया नीलमव्योम प्रवाल
आज सोने का सन्ध्याकाश
जल रहा जन्तु गृह सा विकराल ।

कामायनी में भी उद्दीपन-विधि का नवीन प्रयोग हुआ है—

सध्या अरण जलज केसर से अब तब मन थी बहलाती ।
भुरपा कर कब गिरा तामरस, उसको खोज कहीं पाती ।
क्षितिज भाल का कुकुम मिटता मलिन कालिमा के कर से ।
कोकिल की काकली वृथा ही अब कलिया पर भेंडराती ।

महादेवी ने इस पद्धति का विस्तार से प्रयोग किया है प्रायः महादेवी प्रकृति में अपने दुःख का प्रतिबिम्ब देखती हैं जो विरहिणी की पीड़ा को और बढ़ाता है—

मैं क्षितिज अंकुश पर धिर घूमिन
चिन्ता का भार बनी अविरल
विस्तृत नभ का कोई कोना
मेरा न कभी अपना होना
परिपथ इतना, इतिहास यही
उमड़ी कल थी, मिट आज जलो ।

अथवा

विद्युत की चल स्वर्णपाशम, बँध हँस देता रोता जलधर ।
अपने मृदु मानस की ज्वाला गीता से सहारावा सागर ।
सपन बदना के तम में, सुधि जाती सुख सोने के कणभर ।
सुरधनु नव रचनी निश्वासों, स्मित का इन भीगे अधरो पर ।
आज आँसुआ के बोगा पर, स्वप्न बने बहरे वाले हैं ।

आत्माभिव्यक्ति और प्रकृति—जब कवि समाज से असंतुष्ट होता है जब समाज में उसकी सुनने वाला कोई नहीं होता तब वह प्रकृति के सम्मुख अथवा उसके माध्यम से निजी सुख दुःख की व्यंजना करता है। लगता है कि छायावादी के लिए प्रकृति का बड़ी महत्त्व था जो तुलसी के लिए सीता का। विनयपात्रिका में तुलसी साता की सिफारिश द्वारा राम से अपनी पत्रिका स्वीकृत कराने का स्वप्न देखा करते थे। छायावादी का लक्ष्य तो एक आदर्श-समाज की सृष्टि है उसके समय का समाज जब उनकी नहीं सुनता तब वह प्रकृति से आत्म निवेदन करता है कभी कभी 'परब्रह्म' से भी और आशा करता है कि समाज का एक भाग उसकी आशाओं आकांक्षाओं को अवश्य स्वीकार करेगा और वस्तुतः जसे सीताजी की सिफारिश पर राम ने तुलसी की विनय-पत्रिका पर सही कर दी थी उसी तरह शिक्षित मध्यवर्ग का एक भाग छायावादी काय का समर्थन करने लगा और आज वह वर्ग छायावादियों के यूगोपिया को व्यावहारिक रूप देने में तल्लीन होगया है।

इस आत्म निवेदन का रूप विविध है। कहीं समाज की जड़ता और सकीर्णता देखकर कहीं स्वतन्त्रता का अभाव देखकर कहीं कुत्सित मनोभावनाएँ देखकर और कहीं समाज में सहृदयता का अभाव देखकर छायावादी प्रकृति की शरण खोजता है लेकिन मुझे भुलावा देकर मेरे नाविक धीरे धीरे जैसे गीतों का यही मर्म है पत जो प्रकृति की ओर समाज का ध्यान खींचत हैं—

यह अमूल्य मोती सा साज
इस सुवर्णमय सरस परा मे
शुचि स्वभाव से भरे सरा में
मुझको पहना जगत देख ले यह स्वर्गीय प्रकाश ।

— पल्लव

इसी प्रकार पत जो गगन से जग का पाप हरने की प्रार्थना करते हैं।^१ वस्तुतः छायावाद प्रकृति के सौन्दर्य का चित्रण इसी उद्देश्य से करता है कि जीवन में समाज में अमुदरता देखकर उसे दुःख होता था अतः सौन्दर्य चित्रण स्वयं एक उपयोगी वाय है सौन्दर्य का आनन्द न ले वाले व्यक्ति का मन किसी भी प्रकार की कुरूपता कुल्लितता कापुरुषता और असमानता का सह नहीं सकता। रूप रंग और अवयवों का सुविचार व प्रशंसक कवि समाज में अवयवों

१ गरज, गगन का गान । गरज गम्भीर स्वरों में
हर मेरा सन्ताप, पाप जग का क्षण भर में ।

का सतुलन स्वतः चाहने लगते हैं और सहृदय पाठक भी। अतः छायावाद का इस प्रकार का प्रकृतिवर्णन केवल रूपरिप्सा नहीं है अपितु वह महत् उद्देश्य से प्रेरित है—

सिखा दो ना हे मधुर-कुमारि
मृध भी अपने मीठ गान
कुसुम के चुने बटोरी से
बरा दो ना कुछ कुछ मधुपान।

मानवता को पूरा बनाने की कौसी भावना इसमें छिपी हुई है। छाया शिशु निम्न विश्व छवि स्थापन आदि रचनाओं में पतञ्जली ने मानवता को पूरा करने के लिए बराबर आकांक्षा प्रकट की है। याचना में तो कवि ने स्पष्टतः प्रकृति से ही सदगुणों को चुनने की इच्छा प्रकट की है।^१ महानेवी न भी बादल की तरह घिर कर तथा शरदनिशा की तरह बिखर कर जगत् का विपाद को घेरने की इच्छा प्रकट की है।^२ प्रकृति के बदलते चित्र जगत की नश्वरता का प्रकृति का सौन्दर्य जगत की भावकता का भ्रमरो और पुष्पा की उपेक्षा को देखकर जगत् की निष्ठुरता का तथा मुस्कराते हुए आकाश को देखकर आशावांछिता का संदेश ग्रहण कर कवियित्री मानवता के विविध रूपों को प्रस्तुत करती है। निराला ने तो स्पष्ट ही घोषित किया है कि प्रकृति के विराट् चित्रों का अवन किसी जानि की मुक्ति की कामना को प्रकट करता है। उनके शुभ्रकिरण वसना' में मानो मानवता को शुभ्रकिरण वसना' बनाने की इच्छा प्रकट की गई है।^३ निराला ने वृत्तहीन जीवन प्रसून को उपा-नम्र में खिलते हुए देखा था जिसमें ज्योतिर्मुरभि धाराएँ भर रही हैं।^४

उस असीम में जाओ।

मृध न कुछ दे जाओ।

- १ नव नव सुमनों से चुन-चुन कर, धूलि, सुरभि, मधुरस हिमकण मेरे उर की मधु कलिका में, भर दे, भर दे, विकसित मन।
- २ पावस घन से उमड़ बिखरती, शरद निशासी नीरव घिरती। धी लेती जगत् का विपाद, दुस्तरे सप्र आसू वण अपने मे।
- ३ नहीं जान, मय अनृत, अनय दुःख, लहराता उर मधुर प्रणय सुख। अनायास ही ज्योतिर्मय मुख, स्नेहपाश वसना। कौन तुम शुभ्रकिरण वसना!
- ४ द्रष्टव्य— प्रभाती'—परिमल

तरंगों के प्रति मे भी कवि ने अवलोकन की वरुण प्रकार सुनी है और इस महान कविता का अंत उक्त कामना के साथ हुआ है।

निराला की दृष्टि प्रायः सबन प्रकृति चित्रण के समय मानवीय जीवन की अपूर्णता पर रही है। धारा वन कुसुमा की शय्या रास्ते के पून से प्रपात के प्रति वन आदि कविताएँ इस दृष्टि से अनेखनीय हैं। जो छायावादियों को बोरा बनावादी कहते हैं उन्हें छायावादियों के सौंदर्य चित्रण की पृष्ठभूमि में बय कर रहे हुए मन को टटोलना चाहिए।

प्रकृति में जो भी सम्मोहन रूप रस शब्द गति सुरभि स्पष्ट सावयवताजयसौंदर्य जीवन के लिए सुखद प्रेरणाएँ और हृदय मिल सका उसे छायावाद ने चित्रित करने का प्रयत्न किया है। ऐतिहासिक की सकीण दृष्टि यहाँ जितनी भयंकर उजल और निजी जीवन से लेकर विश्व जीवन तक के सभी छोरों को स्पष्ट करती हुई चली है उसे देख कर बड़ी प्रसन्नता होती है। छायावाद की दृष्टि में सौंदर्यसाहसिका शक्तिशाली अधिक सूक्ष्म सनेहपूर्ण और पदाथममभेदिनी है कि उसमें पारसमणि और पारदर्शी शीशे के गुण एक साथ मिलते हैं। सधु और सामान्य पदार्थ के सौंदर्य को पाठक के सम्मुख प्रस्तुत करना और पारदर्शी दृष्टि झलकर पदाथ के भीतर के स्वरूप का साक्षात्कार करना—छायावाद की यह प्रमुख प्रवृत्ति है। कुरूपता के प्रति घणा होने का कारण छायावाद ने प्रकृति के कोमल प्रकाशमय और मधुर रूपों का ही चित्रण अधिक किया है परन्तु प्रकृति के भीषण पक्षों अर्थात् उदात्त सौंदर्य की भी उसने उपेक्षा नहीं की है। निराला और प्रसाद उदात्त के आश्रय को बादनाराय और राम की शक्तिपूजा तथा कामायनी में तल्लीन होकर चित्रित करते हैं। सौंदर्य और उदात्तचित्रण से हमारा आंदोलनकारी राष्ट्रीय जीवन भीतर से पुष्ट हुआ और सांस्कृतिक जीवन व्यापक मानवमूल्यों पर प्रतिष्ठित हुआ। मध्यकालीन जीवन में प्रकृति की जो उपेक्षा थी वह बर्णनिक युग में कम हुई प्रकृति न केवल सौंदर्य की निधि मानी गई अपितु सामाजिक समस्याओं के समाधान के लिए भी हमने प्राकृतिक जीवन की ओर आशा भरे नेत्रों से देखना प्रारम्भ किया। सबसे अतिरिक्त प्रकृति के रहस्योद्घाटन के लिए छायावाद ने हम प्रवृत्त किया।

अपनी सौंदर्य निष्ठा के कारण ही छायावादी कवियों में जो प्रगतिवाद की ओर उन्मुख हुए उन्हें प्रचारवाद का स्थान पर ग्राम्य जीवन के सुंदर चित्रों को प्रस्तुत करने में अधिक सफलता मिली। सौंदर्य निष्ठा के ही कारण पन्त जी के नाना सिद्धांतों से प्रभावित होने पर प्रकृति की नाना दृष्टियों से

देखने की प्रेरणा मिलती। यहाँ तक कि नूतन दार्शनिक काव्य में भी उनकी सौ न्य निष्ठा नष्ट नहीं हुई। विचारों की दृष्टि से छायावादियों में एक मात्र सक्रिय कवि पन्त जी के काव्य में असंगतियों और समवयजय उत्पत्तियाँ मिलती हैं। विचारपक्ष की प्रौढ़ता का भी अभाव उनमें खोजा जा सकता है परन्तु छायावादी सौंदर्य निष्ठा के कारण उनके समूह में जो संगति और एकता मिलती है वह है मानवता के उद्धार के लिए शुभ कामना और पुष्ट सौन्दर्य बोध। छायावादी सबन पदाय विचार और भाव के सौन्दर्य को खोज लेता है। ग्रीक कलाकारों की तरह छायावादी कवियों का सबन ध्यान वस्तु व्यक्ति विचार और भाव के सौन्दर्य पर ही रहा है अतः उनका प्रकृति-दर्शन वास्तविक कलाकार का प्रकृति-दर्शन है उनके पराधन में भी मानवता की मुक्ति के स्वप्न-दर्शन का प्रयत्न है।

परवर्ती छायावादी कवि और प्रकृति—छायावादी की लघुनयी—अचन नरेन्द्र और बच्चन तथा अन्य कवियों में सौंदर्य निष्ठा का वह उच्च रूप नहीं मिलता जो बृहत्—चतुर्थी में मिलता है। फिर भी छायावादी होने के कारण इन कवियों में भी सौंदर्यनिष्ठा का एक अपना रूप मिलता ही है। नरेन्द्र शर्मा ने स्पष्ट लिखा है कि पूर्वांग के कवि (पत प्रसाद निराला महाश्वी) सौंदर्योपासक और असीम अनन्त के अनुरागी थे। असीम के उपासक बहुधा सीमाहीन में अपनी ऐहिक सीमाओं को भुना देने के लिए प्रयत्नशील रहे सौंदर्योपासक और असीमोपासक दोनों में एक विशेष समानता थी। दोनों ही वास्तविकता से दूर हटकर अपने को कल्पनाजय स्वप्न में भुलाने रहे। हम उनसे मनोभावा को सनातिकाशीन सामाजिक व्यवस्था के विरुद्ध प्रतिक्रिया के रूप में समझना चाहिए।^१

नरेन्द्र शर्मा भी इस तथ्य को मानते हैं कि सौंदर्य की भूलभुलैया में भूले रहने वाले कवि बहुत समय तक अपने को प्रवर्धित नहीं कर सकते थे। समाज की वास्तविकता से कोई कब तक आखिरी भूँद खखता है।—फलतः उत्तरार्ध के कवियों में निराशा व्यक्त होने लगी।

प्रवासी के गीत में प्रकृति को इसी उक्त निराशावादी दृष्टि से देखा गया है।

सग होने ही न जाने छा कई कैती उगसी
कम किसी की याद आई ओ विरह याकुन प्रवासी।

नरेन्द्र शर्मा ने अस्त रवि सी आशा फूट भाग्य सा घन भरी हुई
अखो सी निचरी पेड़ के परो पर पड़ी शान्त छाया विजन वन सा कवि
शवास के पतवार आदि का वणन किया है किन्तु कहीं कहीं प्रकृति के सौन्दर्य
ने कवि के निराशावाज पर विजय भी प्राप्त की है—

बह सकेगा कौन कड़वी बात ऐसी चादनी में ।

कौन सोचेगा असुन्दर बात ऐसी चादनी में ।

खिल उठ है जाग सब गहरी अधरी नीन्से पव ।

मन सुमन सा सुमन सी यह रात ऐसी चादनी में
अथवा

तुम चद्रकिरण सी खेल रही हो मेरी चपल तरंगों में ।

पलाशवन को छोड़कर नरेन्द्र ने कहीं भी मन लगाकर प्रकृति का
निराशा की स्थिति में भी चित्रण नहीं किया । चित्रण से हटकर बार बार कवि
का मन अपने मन के विश्लेषण में लब्ध जाता है । बचन की पढ़नी पत्नी की
मृत्यु पर लिखी हुई कविताओं में भी यही प्रवृत्ति मिलती है । यदि नरेन्द्र को
अपना रूप मरघट का पीपल तब जसा लगता है तो बचन को रात में कुत्त
अपने भीकते हुए अरमानों जैसे लगते हैं किन्तु बचन में सौन्दर्य निष्ठा भी
मिलती है ।

बचन ने सिंदूरी चान को भी देखा है और यह भी कि चांद सारी
रात प्रेम के ढाई अक्षर लिखता रहता है । पलाशवन में नरेन्द्र ने भी प्रकृति
के सौन्दर्य को देखा है । कूर्मावल कीसानी रानीखेत की रात और चांदनी
शीपक रचनाओं में छायावाणी परम्परा का ही पानन किया है यद्यपि सरिल
चित्रण के प्रति परवर्ती कवि कहीं भी विस्तार और सूक्ष्मता के साथ अप्रसर
नहीं हो सके हैं । वस्तुतः इन कवियों का ध्यान प्रकृति को मानवी भावनाओं का
वणन के लिए माध्यम बनाने पर अधिक रहा है । सौन्दर्य-साधना में कवि की

१

पहचानी वह पगध्वनि मेरी

बदन वन में उमने वाली मेहनी जिन सतयों की ताली ।

ऊषा से अपनी अठण्डाई लेकर किरणों की चतुराई

जिनमें जादूक रवने आई

सया

बलवन्त तब की फुनगी पर से संदेश सुनाती धोवन का ।

जस मुरझाने वाली कलियाँ हसकर कहती हैं मान रही ।

सौन्दर्य को देखा नहीं है। छायावादी अतीन्द्रिय प्रभाव के विरुद्ध जिस प्रकार इन कवियों ने स्वन शारीरिक आकर्षण के प्रति स्पष्ट और सरल भाषा में अभिधावाणी जनी में अपनी रचि प्रकट की उसी प्रकार प्रकृति के सश्लिष्ट चित्रा के स्थान पर सन्निपत चित्र और वह भी मानवी भावनाओं के सद्भाव में प्रस्तुत करते हुए इन कवियों ने वस्तुतः प्रकृतिवाद को अधिक महत्त्व नहीं दिया। प्रकृति का जो भी वर्णन इन कवियों में मिलता है खासकर प्रचल और नरेन्द्र में उसमें अधिसाशत प्रकृति को देखना हुआ कवि अपने मन को भूत ही नहीं पाता। इसके अतिरिक्त प्रकृति के सहज और वास्तविक रूप को यथावत् कह देने की प्रवृत्ति अधिक है कल्पना के द्वारा नाना उपमानों का विधान इन्हें इष्ट नहीं है। अननकृत रूप में आत्माभिष्यक्ति इनका उद्देश्य है—

आया था हरे भरे वन में पनझर पर वह भी बीत चला ।
कापलें लगी जो लगी नित्य बढ़ने बढ़ती ज्या चद्रबला ।
पतमर की सूखी शाखा में तब गई आग बोने नहके ।
धिनगी सी कविया खिनी और हर फुनगी तब फूल दहके ।
सूखी था नसें वहा उनमें फिर बूँद बूँद कर नया छून ।

वस्तु के सौन्दर्य का जो चित्रण पत जी के पल्लव में मिलता है उससे यह चित्रण कितना भिन्न है कितना सरल कल्पनाहीन और प्रकृति को केवल दृष्ट की स्थिति में देखने के प्रयत्न स्वल्प अत्यधिक व्यक्तित्वाणी—

तो जान जान से उठी तपट । तो जान जान धून पलाश
यह है वसन्त की आग तमा दे आग जिमे छू के पलाश ।^१

किंतु पलाश वन से एक बात साफ जाहिर होती है कि कवि छायावादी की अतीन्द्रिय सूक्ष्म उपमाओं और नेवन महावने प्रकृति रूपा के अतिरिक्त प्रकृति के अप्रत्याकृत अधिक व्यावहारिक रूपा की ओर भी देखता है। नरेन्द्र शर्मा ने पलाशवन में सोन के रंग से उज्जरी के साथ साथ प्रमिला को सरसा के फूलों से भी उपमा दी है—अनग अप्परा और उज्जरी की कापनिक भावना की तुलना में नरेन्द्र शर्मा का वास्तविक जीवन प्रेम दखिए—

गुली हवा है गुनी धूप है
दुनियाँ कितनी सुंदर रानी ।

आओ सारस की जोड़ी से
निकल चले हम दोनों प्राणी । १

नरेन्द्र ने “मैली घोती सी मैली” तथा “भरकत महलो के बीच चाँदी की गलियों सी सरिताएँ” का उल्लेख किया है। फागुन की आधी रात में “बछड़े ते बिडुडी रेंग्हाती हृई गाय” तथा “गजनेरी साँढ” का, “रोते हुए शृगालो बोलते हुए उल्लुओ” का भी कवि ने उल्लेख किया है। अतीन्द्रियता के स्थान पर अधिक ऐन्द्रियता, सूक्ष्मता के स्थान पर स्थूलता, सश्लिष्ट चित्रण के स्थान पर विश्लिष्ट चित्रण, तटस्थता के स्थान पर ‘स्व’ से आलसित दृष्टि, लक्षणा के स्थान पर अमिधा और बाल्पनिक के स्थान पर वास्तविक प्रकृति-चित्रण परवर्ती छायावाद में अधिक मिलता है।

अलौकिक से प्रेम—हम कह चुके हैं कि प्रेम और प्रकृति के अतिरिक्त छायावाद में अलौकिक तत्त्व से प्रेम की भी एक प्रवृत्ति थी। यह अलौकिक से प्रेम एक एकतासूत्र के रूप में पाया जाता है, यह भी हमने संकेतित किया है। प्रेम के क्षेत्र में प्रेमपात्र को ‘विश्वमोहिनी’ का स्तर दिया गया है। कामायनी में प्रेमिका का निरूपण एक अत्यधिक उच्च दार्शनिक स्तर पर हुआ है जहाँ—थदा, अपनी चेतना के ही एक पूरक अंश के रूप में दिखाई पड़ती है अतः प्रेम के वर्णन में भी ‘अलौकिकता’ के प्रति प्रेम हमें दिखाई पड़ता है। छायावादी ‘प्रेमिका’ के सौन्दर्य की सामान्य स्तर पर रखना उसके सौन्दर्य का अपमान समझता है जैसे उसका सौन्दर्य किसी दिव्यलोक से सम्बन्धित हो।

प्रकृति के क्षेत्र में भी यह प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। हम कह चुके हैं कि छायावादी प्रकृति के ऋण-कण में एक सर्वव्यापक सत्ता का आभास देखते हुए चले हैं। वस्तुतः इससे उनकी सौन्दर्य-प्रियता के लिए एक अन्य उपादान और मिल गया है अतः उनका प्रकृति के क्षेत्र में अलौकिक से प्रेम साम्प्रदायिक न होकर सौन्दर्यवादी है। यह अंतर न समझने के कारण छायावादियों की इस महान उपलब्धि पर हमारी दृष्टि नहीं जाती कि जिस प्रकार उन्होंने मध्य-कालीन अधविश्वासों से ग्रस्त धर्म के स्थान पर केवल ‘दार्शनिकता’ को स्वीकार किया है जैसा कि पूँजीवाद के विकास के दौरान में योरोप में भी हुआ है—कालरिज, जॉलो, बायरन आदि ही नहीं, काट, हीगेल जैसे महान दार्शनिकों ने मध्यकालीन अधविश्वासों के स्थान पर केवल ‘दार्शनिकता’ को

ही अपनाया था उसी तरह छायावादियों ने सिद्धान्ततः ब्रह्म और आत्मा को स्वीकार कर फिर उनका सुन्दरीकरण किया है। छायावादियों का सौन्दर्यवाद इसीलिए साम्प्रदायिक नहीं है। दार्शनिक क्षेत्र में वह ब्रह्मवाद के आधार पर व्यापकवाद की प्रतिष्ठा करता है सौन्दर्य के क्षेत्र में छायावाद घम के पजे से कला को निकालकर मुक्त कर देता है पूँजीवाद की मध्ययुग पर यह भी एक महान विजय है।

अज्ञेय को अज्ञेय ही रखकर उससे प्रति प्रेम सम्बन्ध की स्थापना और उसके संयोग वियोग में मध्यकासीन रहस्यवाद से छायावाद में बहुत अन्तर पाया जाता है। अज्ञेय को सुन्दर और मंगलमय मानकर छायावादियों ने सबसे प्रथम अज्ञेय का सुन्दरीकरण किया है, उसे भव्य से भव्य रूप में देखने का प्रयत्न किया है और दूसरी ओर आत्मा के संयोग के सुखद स्पर्शों का भी सुन्दरीकरण अधिक किया है जो वास्तविक दिव्य अनुभूति पर आधारित न होकर अनुमान आरोप तथा वस्त्वानुसृत हैं। रहस्यवादी न होकर भी रहस्यवादी की मानसिक स्थिति की कल्पना कर लेना असम्भव नहीं है और इस विशिष्ट मानसिक स्थिति को जब रवीन्द्रनाथ टैगोर ने अत्यधिक आकर्षक नवीन काव्यकला में अवतरित कर दिया तब इस मानसिक स्थिति की आरम्भ कवियों का ध्यान भी आकर्षित हुआ। सीभाग्य या दुर्भाग्यवश हमारे प्राचीन काव्य और साहित्य में इस प्रकार के साहित्यकी दीर्घ परम्परा थी। प्रसाद जी ने इसी लिए 'रहस्यवाद' और आनन्दवाद की परम्परा वेदों से लेकर आगम साहित्य में खोज निकाली। आचार्य शुक्ल भारतीय साहित्य में रहस्यवाद का निषेध करते रहे किन्तु 'रहस्यवादी रचनाओं के सौन्दर्य ने स्वयं शुक्लजी पर प्रभाव डाला था और स्वाभाविक रहस्यवाद' के वह भी प्रशंसक थे। अत्यधिक गूढ़ता प्रतीनात्मकता और कृत्रिमता उन्हें पसन्द न थी, इनकी निन्दा करते समय जोग में वह यह भी कह गए कि 'रहस्य के प्रति जिज्ञासा तक तो ठीक है किन्तु उसके प्रति ललक और कामवासना, छद्म रूप में भी सही', व्यक्त नहीं होनी चाहिए। असन्निपत्त यह है कि छायावाद में 'रहस्यवाद' का गूढ़ रूप बहुत कम मिलता है। 'कामामनी' के अंतिम सर्ग में तथा मुक्तक रचनाओं में वह अवश्य मिलता

- १ अज्ञेय और व्यक्त को अज्ञेय और व्यक्त ही रखकर काम वासना के शब्दों में प्रेम व्यजना भारतीय काव्यधारा में कभी नहीं चली, यह बात "हमारे यहाँ यह भी था" की प्रवृत्ति वालों को अच्छी नहीं लगती।"

—हिंदी साहित्य का इतिहास

है परन्तु उमम धार प्रतीकामकता और साम्प्रदायिक रहस्यवादिया जैसी धार्मिक अनुभूतिया की व्यवस्था नही मिलनी। प्रमाणार्थ' के रूप में आराध्य का अभिन करने में छायावादी बन्तुन प्रेम की मयुरिमा का ही अधिक विनय करता है। कबीर भाष्य अन्तर्गत खिया आदि रहस्यवादिना जैसी गूढ़ और आध्यात्मिक निगूढ़ता छायावाद में नही है। सब और साधक जिस तत्त्व को स्वयंप्रकाशमान द्वारा साक्षात्कृत करते थे छायावादी उसे कल्पना के नेत्रों से देखते हैं। साधक के लिए जो साक्षात्कृत अनुभव हैं छायावादी के लिए वह विज्ञान हैं। मूल्य कल्पनाशक्ति ब्रह्माण्ड में व्यापक किसी सत्य के प्रति मानवीय सम्बन्ध स्थापित कर यदि उनका वर्णन करती है तो इसमें साम्प्रदायिकता क्या देखनी चाहिए—यह तो रहस्यवाद की सौन्दर्यवादी अतदृष्टि द्वारा स्वीकृति था।

छायावाद सत्य का खान के लिए प्रयत्न नही करता बल्कि वह पहले क साधका द्वारा खान गए सत्य को स्वीकार कर उसे सुन्दर अभिव्यक्ति भर देना है और सबन दूना स वचना है—

वही उर उर में प्रमोदवास
 वाय में औ कुसमा में वास
 अचल तारक पनका में हास
 लान नहरा में लाय —पत

पश्यामात्र में जीवन भरन से सौंदर्य की मृष्टि हो जाना है क्याकि सौंदर्य वहा है जहाँ जीवन है। जीवन के बिना केवल आध्यात्मिक सौन्दर्य ही रह जाता है अन यहाँ तौल नहरा में लाम और तारका के पनका में हाम के रूप में चित्रित ब्रह्म साधना का नही सौंदर्य का स्रोत बन गया है—आश्चर्य है कि छायावाद के किसी विवचन में इस ओर विवचना की दृष्टि ही नही गई परन्तु छायावादिना के रहस्यवाद पर तरह-तरह के व्यस के आश्रय हुए हैं। उदाहरणतः छायावादी पाखनी हैं उनकी भावनाएँ इतनी हैं उनमें साधका वसी वास्तविकता नही है। जाने सही हैं किन्तु छायावादी को साधक होना चाहिए था यह तो इतिहास में विरुद्ध हो जाना। जिस मध्यरात्रीन सूखता स वह हम धीरे धीरे निराल रहा था उमी को वह कस स्वीकार कर नेता। कुछ पुनश्चमानवादी प्रवृत्तिया के कारण भी रहस्यवादीप्रभा विद्वानों के सम्मुख अनन दो के रहस्यवादी को प्रस्तुत करना पना परन्तु उसने उमका अनुसरण न कर उस नूतन रूपविद्याविनी शक्ति के द्वारा ब्रह्म किया विस्वासाई' वित्तवृत्ति द्वारा ग्रहण नही किया।

प्रसाद जी का रहस्यवाद वस्तुतः विकसित रूप में कामायनी ॥ ही पाया जाता है। उसके पहले आँसू भयत्र तत्र रहस्यप्रियता अवश्य मिनती है। आसू के पूर्व जिज्ञासात्मक रूप में अथवा पदार्थ मान में उसके सौन्दर्य की श्रान्त देखने की प्रवृत्ति है जो वस्तुतः छायावादी प्रवृत्ति है। रहस्य की धोजने की प्रवृत्ति वहाँ उतनी नहीं है जितनी प्रकृति-सौन्दर्यवर्णन के लिए एक जीवनदायनी प्रेरणा की स्वीकृति की प्रवृत्ति है।

कामायनी में लगता है कि प्रत्येक बाय अथवा पात्रों के अनुभव की कोई शक्ति परदे के पीछे से संचालित कर रही है और पात्र—विशेषकर मनु उसे समझने के लिए विकल हैं। उनका भटकाव भी जैसे उस रहस्यमय सत्ता के सकेत से ही होता है क्योंकि असमरता के दौर से गुजरे बिना समरसता प्राप्त नहीं हो सकती अतः सामान्य छायावादी दृष्टि से उठ कर कवि शंवागमों के प्रत्यभिज्ञावाद की मन में रखकर पात्रों की सृष्टि करके घटनाओं को सिद्धांत के प्रतिपादन के लिए मोड़ता है। कामायनी में घटना और पात्र उतने महत्वपूर्ण नहीं हैं जितना कि वह रहस्यमय सिद्धांत जिम्मे प्रतिपादन के लिए कामायनी की सृष्टि हुई है। चूंकि इस सिद्धांत द्वारा प्रसाद जी अपने युग के सारे प्रश्नों के उत्तर भी देना चाहते थे अतः एक प्रतीकामय काव्य की सृष्टि में आसानी रही है।

अतः कामायनी की रचना में मुख्य तत्त्व परमशिवतत्त्व का प्रकाशन और गोपन है। पात्रों को बाटकर वह कैसे पणु की शिथि बना देता है यही तत्त्व कामायनी में मुख्य है अतः रहस्यवाद का वह रूप जो हमें आगमा और तंत्रा में मिलता है कामायनी में भी मिलता है अतः प्रसाद जी ने शून् नहीं कहा था कि भारतीय काव्य में रहस्यवाद उपनिषदा और आगमों में सुरक्षित है।

निमित्त काल राग आदि कण्ठों या पात्रों में बद्ध जीव की स्थिति में कचुय-प्रसन्न चित्तवृत्ति में प्रकृति और जीवन का चित्रण जब कामनीवार करता है तब शंवागमों के रहस्यवाद से परिचित पाठक स्पष्ट यह अनुभव करता है कि यह प्रतिपादन छायावाद की सामान्य पद्धति से भिन्न है और शंवागमों से अपरिचित पाठकों के लिए यह अंतर-स्पष्ट नहीं होता उदाहरण के लिए आगमा में निशा का वर्णन देखिए—

किस दिगत रेखा में इतनी संचित कर सिसकी सी साँस।
या समीर मिस हाँफ रही सी चनी जा रही जिसके पास।
बिबन धिलधिलानाती है क्या तू इतनी हँसी में व्यथ विधर।
तुझिन कणा धनिन नहरा में मन जावेगी फिर अधर।

धूम्र उठा देख मुक्ताङ्गी, जिस ठिठकती सी आती ।
विजय गान म किसी भूल सा, जिसका स्मृति फय म लाती ।

यहाँ रात पर चना का सामान्य आराध मान कर मानवीकरण अलंकारमात्र माना जा सकता है किन्तु श्याम क रहस्यवाद का दृष्टि से यहाँ प्रकृति का सजीव शक्ति क रूप म चित्रण है । शक्ति' धूम्र उठाकर शिव' से यदि मिलन जाती है तो यह संवसा उचित्र है और यह भी उचित है कि मनु के मन म यह चिन्तन जग रहा हा कि वस्तुतः प्रकृति उस व्यक्त सत्ता का ही एक व्यक्त रूप है । जाना की तरह हा प्रकृति भा पुरुष से एक होने क लिए आतुर रहती है— चित्र का स्वरूप यह नित्य जगत्—वह रूप बदलता है शन शन' ।

इसी प्रकार धडा, काम वामना इत्या आदि का वाग्निक निरूपण भी कामादनीकार का ध्य है । स्पष्टत इसीलिए इन वृत्तियों क मानवीकरण द्वारा कवि सौन्दर्य की सृष्टि ही नहीं कर रहा, नए रूप विषया पर ही केवल लखनी नहीं आनमा रहा अपितु श्यामा क अनुमात्र मनोमग्न का रूपान्तरण कैंस हो, यह बनाना भी कवि का मुख्य लक्ष्य है अन धडा और काम के रहस्यमय रूप का प्रतिपादन कामादनी म किया गया है इसे ही तत्रा म कामकलाविलास" कहा गया है ।

प्रमाद जी इन 'रहस्यवाद' को मानसिक विकास क लिए आवश्यक मानने पे ऐसा लगता है । क्योंकि नाता संधर्षों म पडा हुआ व्यक्ति यदि अपने मानसिक मगडन की ओर ध्यान नहीं देता तो उस संधर्ष और प्रकृति विजय का फल किसी एक या अधिक की महत्वाकांक्षापूर्ति का साधन बन सकता है और परिणामस्वरूप पुन संधर्ष जन्म ले सकता है । अतः प्रमाद जी अननुखना और 'आन्तरिक अनुमधान' का बहुमुख संधर्ष और प्रकृति विजय के साथ आवश्यक मानने प । मानवता की एक कल्पना उनके मन म थी जिसम, इच्छा, ज्ञान और क्रिया तीना का समन्वय करने म समय समरस व्यक्तित्वा' का विकास हाया जा चाहे पावश्यकताओं की पूर्ति क साधनाय मानसिक रूप से आनन्द मोदय और नैतिकता की एक उच्च भूमि पर प्रतिष्ठित हो । व्यक्तित्व जीवन म भी बाह्य जीवन की आन्तरिक समरसता के आधार पर प्रतिष्ठित किए बिना प्रपन्न सम्पहीन हा जाएगा, यह कामादनीकार का कथन है—अन 'देन', 'रहस्य', और 'आनन्द' नामक सगों म कवि ने स्पष्ट अनौदिक स उच्चशक्ति के प्रेम का परिचय दिया है । इसे आप "पूटोपिया"

भी कह सकते हैं। प्रत्येक छायावादी एक-एक 'यूटोपिया' अपने मन में रचता है और उसके ध्यान में मग्न रहता है। किन्तु 'यूटोपिया' जितने स्पष्ट रूप में पन्तजी की 'ज्योत्स्ना' में है, उतनी स्पष्टता के साथ कामायनी में नहीं है क्योंकि कामायनी का 'यूटोपिया' राजनैतिक और सामाजिक जीवन की असफलताओं को दूर करने के लिए 'कल्पित राज्य' नहीं है अपितु वैयक्तिक साधना से उच्चतम रूप में प्राप्त होने वाले अनुभवों और दृश्यों का वह वर्णन करता है। जीवन का अनुभव कर लेने के बाद सृष्टि के पूर्व की स्थिति का अनुभव व्यक्त कर सकता है—

विद्युत कटाक्ष चल गया जिधर
कम्पित समृति बन रही उधर
चेतन परमाणु अनन्त बिखर
बनते विलीन होते क्षणभर
यह विश्व झूलता महा दोल ।
परिवर्तन का पट रहा खोल ।

किस प्रकार मूलचेतना अपने को प्रथम दो रूपों में—शिव शक्ति रूप में और पुन नाना रूपों में व्यक्त करती है और साथ ही साक्षी रूप में वह सारे दृश्य को देख देखकर प्रसन्न होती है, यह स्पष्ट करता ही अन्तिम सर्गों का उद्देश्य है। सृष्टि की उन्मीलन, निमीलन की क्रिया जिसके सम्मुख स्पष्ट है, वही मूल सत्ता के साथ एक होकर 'आनन्द' की प्राप्ति कर सकता है। दुःख, सुख की लहरें गितने वाले कभी आनन्दवादी नहीं हो सकते। 'आनन्द' आत्मा की पूर्ण मुक्तावस्था का नाम है जिसमें इन्द्रियाँ और अन्तःकरण का नाश नहीं हो जाता (जैसा कि शांकर वेदान्त में माना गया है) अपितु दृष्टिकोण बदल जाने से—सर्व का ज्ञान हो जाने से, इन्द्रियों और अन्तःकरण के स्वभाविक अनुभवों की आहुति से चैतन्य उसी प्रकार और भी आनन्दित होता है जैसे कि आहुति से अग्नि आनन्दित होती है अतः समरसता वह रहस्यमय अवस्था कल्पित मानसिक स्थिति है जिसमें ऐन्द्रिक और बौद्धिक तथा आत्मिक स्तरों में परस्पर विरोध नष्ट हो जाय—यही समरसता है—सामाजिक स्तर पर व्यक्ति की यह मानसिक उच्चता वास्तविक समता पर आधारित समाज का निर्माण करेगी—

हम अन्य न और कुटुम्बी, हम केवल एक हमी हैं ।
तुम सब मेरे अवयव हो, जिसमें कुछ नहीं बची है ।

सापित न महां हूं कोई, तापित पापी न यहाँ है ।
 जीवन वसुधा रम्यत है समस्त है जो कि यहाँ है ।
 वैसे अश्वेद सागर में, प्राणों का सृष्टि-क्रम है ।
 सब में घुल मिलकर रमय, रहता यह भाव चरम है ।

कामायनी में उक्त तीन सर्गों में सब कुछ अतीतिक ही दिखाई पड़ता है । अथवा वह इतना अधिक आंतरिक है कि अतीतिक ही सा लगता है किन्तु विश्व के किस रहस्यवादी ने रहस्यमय अनुभवा को प्रस्तुत करते समय क्या राज नैतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक और मनोवैज्ञानिक समस्याओं का समाधान प्रस्तुत करने का प्रसादजी की तरह प्रयत्न किया है ? मध्ययुग के रहस्यवादियों की उक्तियां में मानव जीवन के लिए कुछ सावभौतिक सत्य अवश्य मिल जात हैं, किन्तु कामायनीकार की तरह अपने युग की सारी तुराद्यों का निदान करके रहस्यवाद के साथ साथ उनका समाधान सम्भवतः किसी रहस्यवादी ने प्रस्तुत नहीं किया । आधुनिक युग में गेटे के 'फाउस्ट' नाटक में यह प्रयत्न अवश्य है । अतः मध्ययुग के रहस्यवादियों से आधुनिक रहस्यवाद को भिन्न समझना चाहिए । हिन्दी में महादेवी में मीरा का सद्दृश्य अवश्य मिलता है अन्धका पन्त, प्रसाद, निराला का अलौकिकप्रेम का रूप ही भिन्न है । मध्ययुग की निरन्तरता इस प्रकार के काव्य में देखी जा सकती है और वह पुनरुत्थानवादी प्रवृत्ति को भी सतुष्ट करती है परन्तु यह नया अतीतिक प्रेम मध्यकालीन न होकर पूँजीवादी व्यवस्था की सृष्टि है जिसमें कवि पुराने विश्वासों में मग्न न रहकर उनके द्वारा एक नया समाधान खोजता है नया मनोराज्य रचता है । तुलसीदास ने भी मध्ययुग में एक मनोराज्य रचा था परन्तु स्पष्टतः वह मध्ययुग के ही अनुकूल था क्योंकि तुलसी के सम्मुख वे प्रश्न ही नहीं थे, जो कामायनीकार के सम्मुख थे । वैज्ञानिकप्रवृत्ति के अस्तित्व के बिना कामायनीकार बुद्धिवाद पर प्रहार कैसे करता अतः प्रसाद जो कि रहस्यवाद साम्प्रदायिक न होकर सैद्धान्तिक और समसामयिक हो गया है ।

निराला शांकर वेदान्त तथा उसकी विवेकानन्द द्वारा की गई व्याख्याओं से अधिक प्रभावित हैं । निराला में जिज्ञासा से अधिक परतत्त्व के प्रति समर्पण की भावना मिलती है जो परमहंसदेव की प्रकृति थी । निराला ने प्रकृति को ही नहीं, परब्रह्म को भी प्रेयसी का रूप देकर उसके प्रति आत्मनिवेदन किया है । परिमल की निवेदन कविता इस ओर संकेत करती है—'एक दिन धम जाएगा रोदन, तुम्हारे प्रेम झलक में ।' 'तुम और मैं' शीर्षक कविता में

परब्रह्म के साथ आत्मीय सम्बन्ध स्पष्टतः स्थापित किया गया है। रहस्यवाद में जो प्रथम सम्बन्ध स्थापित किया जाता है वह भी यहाँ मिलता है—

तुम पवित्र दूर के आत्त और मैं वाट जोहती आशा।

तुम नभ हो मैं नीलिमा तुम शरत् काल के बाल इंदु

मैं हूँ निशीथि मधुरिमा

तुम शिव हो मैं हूँ शक्ति

तुम मदन पञ्चसार हस्त

और मैं हूँ मुग्धा अनजान

किंतु आधुनिक रहस्यवाद में प्रथमसम्बन्ध के अतिरिक्त अन्य सम्बन्ध भी स्थापित किए गए हैं—

तुम नाग वेद आकार मैं कवि भृगुशिरोगणि।

स्पष्ट उक्त कविता में मध्यकालीन रहस्यवाद से भिन्नता दिखाई पड़ती है कवि के व्यक्तित्व का अलगवाव साफ दिखाई पड़ता है। यहाँ साधक की ऊँच डूब नहीं है यहाँ कवि कल्पित मानवीयसम्बन्धों की सुपरता कहने लगता है। अथवा परमहंसत्व की तरह भक्तिभूतक रहस्यवाद का भी एक रूप निराला में मिलता है—

कवि तुम्हें मैं क्या हूँ

क्या कुछ भी नहीं छो रहा व्यर्थ साधनाभार।

एक विफल रोदन का है यह हार—एक उपहार।

भर आसुओं में हैं असफल कितने विकल प्रयास।

झलक रही है मनोवेदना कठुना पर उपहार

क्या चरणा पर ना हूँ

इस प्रायना और भक्ति में भी कवि की वैयक्तिकता सुरक्षित है। जो सामूहिकता मध्यकालीन प्रायनाओं में है वह यहाँ नहीं है। कही-नही निराला ने चनि चकदरी जहाँ न राग वियाग वागो पुरानी पद्धति का अनुसरण किया है किन्तु यहाँ भी आधुनिक व्यक्तिवादिता धीरे-धीरे—

हम जाना है जग का पार।

वर्ग नयना में नवन प्रात

चंद्र ज्यास्ना ही कवल मान

रेणु छाए ही रहत पान

नहीं रखती मैं तग का तान और हस पत्नी ॥ अनजान ।

रोकने पर भी तो सखि हाथ नहा रखती तब यह मुस्मान ।

यह स्पष्टत आमा को स्त्री और परमात्मा का प्रति माना गया है ।

अतः शब्द रहस्यवाद की जगह में उक्त पंक्तियाँ आती हैं । वगाली कवियाँ क विश्ववेणु की सबल व्यापक प्रतिबन्धि भी कवि ने विश्ववेणु नामक कविता में सुनी है और उसे अमर अगोचर और अविचार भी कहा है । शिशु नामक कविता में कवि एक भूवलोक और रहस्यमय अनुभव का स्मरण करता है । विसर्जन में आमा के समर्पण को कवि ने स्पष्टत वाणी दी है—

उस महास में बहकर गा लूँ मैं बेसुर प्रियतम ।

बस इस पागलपन में ही अवसिद्ध कर दू निज जीवन ।

नवकुसुमा में छिप छिपकर जब तुम मनुष्य बन करोगे ।

पूरी न समाऊँगी मैं उस सुख से हे जीवनधन ।

यदि निज उर के बाँटो का तुम मुझ न पहनाओगे ।

उस विरह वेदना से मैं नित तड़पूँगी कोमल तन ।

मैं सखियाँ से कह आऊँ प्रस्तुत है पद की दासी ।

वे चाह मुझ हर हस ल मैं खड़ी रहूँगी सनपन ।

इस प्रकार रहस्यवादी प्रेम को आज रहन दो प्रिय गृहकाज तथा ध्यान अलग आदि कविताओं से अलग कर लेना चाहिए अर्थात् कि हम छायावाद और रहस्यवाद के विवरण में कह सकते हैं क्योंकि उक्त कविता में रहस्यमय सत्ता के साथ स्पष्टत प्रेम सम्बन्ध की स्थापना हुई है ।

रवीन्द्र की पद्धति पर पतंजली ने परमात्मा से प्रायनाएँ भी की हैं और सयोग विमोग निवृत्ति भी । जीवनदान में प्रथम प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है और द्वितीय विसर्जन शीघ्र कविता में ।

रहस्यवाद का यह रूप युगजगती युगान्त आत्मा के बाद नूतनकाय में पुनः एक नया रूप धारण करता है । बड़ा रहस्य के साथ प्रेम सम्बन्ध स्थापित न कर कवि ऊर्ध्व भेदना के नियन्त्रो से छन छनकर आती हुई चेतना को प्रवृत्ति पर प्रतिफलित उस अमृत आनन्द में नूतन सौन्दर्य और नवीन अनुभूतियाँ का वपन करता है स्पष्टतः ये अनुभूतियाँ अनौचित्य हैं । यह अविच्छिन्न सत्य रहस्यवाद कहा जा सकता है ।

महात्मा में रहस्यज्ञान का अतिरिक्त सत्य अर्थात् स्पष्ट रूप में और अधिक विस्तार के साथ रहस्य के प्रति प्रेमसम्बन्ध की यजना हुई है । विरह

मे तडप की अनुभूति महादेवी ने सर्वत्र व्यजित की है मध्यकाल के रहस्यवाद स भिन्नता इस बात में है कि—महादेवी में मिलन की आकांक्षा है किन्तु समर्पण की भावना नहीं है अथवा या कहें कि व्यक्तिवाद के कारण कवियिनी अपना स्वाभिमान अपना व्यक्तित्व सुरक्षित रखना चाहती है मीरा से इसी बात में महादेवी भिन्न दिखाई पड़ती है। महादेवी को नैतिक प्रेम और अनैतिक प्रेम को एक कर देने में अदभुत सफलता मिली है किन्तु मीरा में जो विलापन समर्पण भिन्नता है वह उसे वास्तविक रहस्यवाद की परिधि में प्रतिष्ठित करता है। महादेवी जो तुम आ जाने एक बार कहकर मिलन सुख के सम्भावित रूप का भोग होकर व्रतन करती हैं और चिरसंचित विराग के लुट जाने की भी चर्चा करती हैं किन्तु मानिनी अपने भोग की भी रक्षा करना चाहती है—

मिलन मन्दिर में उठा हूँ जो सुमुख से सजल गुठन ।

मैं मिटू प्रिय में भिग गया तप्त सिकता में सलिन-कण

सजनि मधुर निजत्व दे कैसे मिलू—अभिमानिनी मैं ।

समर्पण और स्वाभिमान का द्वन्द्व ही महादेवी के रहस्यवाद को आयुनिजता का दान करता है। इस द्वन्द्व का समन्वय होता है महादेवी का रहस्यवाद में जिस वह मानवता का उच्चतम रूप मानता है। रातबिन दुख में जलन से एक ओर वहाँ प्रिय के प्रति प्रेम जाग्रत रहता है वहाँ दूसरी ओर वह दुख जगत् के प्रति करुणा में भी व्यक्त होता है अतः जिस प्रकार हरिऔध की राधा वियोग में जगत् सेविका बन जाती है उसी तरह महादेवी का रहस्यवाद आंतरिक द्वन्द्व के निराकरण के लिए जगत् सत्ता का ओर उमुख हो जाता है अतः जो प्रगतिवादी इस तथ्य की नज़री समझ पाए वह यह भूल गए कि रहस्यमय सत्ता वैज्ञानिक दृष्टि से असत होने पर भी कवियिनी के लिए प्रेरणास्रोत ही ठीक बन ही सकती है। रहस्यप्रियता में देखना यह चाहिए कि रहस्य में कवि किस प्रकार की प्रेरणा ग्रहण करता है। महादेवी के लिए जब तक उनमें जलते रहने की शक्ति है तब तक उन्हें मिलन की चिन्ता नहीं वह अपने लिए पीड़ा को वरदान मानकर उसी में सन्तुष्ट होकर अपनी जगत् के द्वारा जगत् का प्रकाश भी देना चाहती है—

जब यह दोष गये तब जाना

यह चमत्करण भोने है

दृगजल पर पाले मने मृदु

पलकों पर तोते हैं

दे सौरभ से पख इह सब नयनो मे पहुँचाना ।

अत रहस्यवादी अनीकिक पीडा और दुःख का समाजीकरण महादेवी के रहस्यवाद की विशेषता है स्वयं महादेवी के लिए जो माग संयोग से रहित दाहकारक और दारण है वही दूसरों के लिए प्रकाश और साधना का प्रतीक बन गया है अतः वह पुराने साधकों की तरह चित्त को निष्कम्प दीपक के समान एकांत में स्थिर कर केवल अपनी आत्मा की स्थिरता प्राप्त नहीं करना चाहती अपितु जगत के स्वायत्त अनाद्य वितृष्णा बन्धन और बाधाओं के अधिकार के बीच दापशिखा की तरह जलना चाहती हैं—

यह मन्दिर का दीप इसे नीरव जलने दो ।

राजकुमार वर्मा में वास्तविक रहस्यवाद की सबसे कम आभा मिलती है । कवि की चेतना पद्धति निर्वाह सा करती हुई चलती है । यह तुम्हारा हास आया में पद्धति निर्वाह मात्र ही दिखाई पड़ता है कवि की हृदयस्थिति का स्वतः भेदन नहीं दिखाई पड़ता । अतः लौकिक भावनाओं और प्रकृति वर्णन में राजकुमार को अधिक सफलता मिली है— मैं तुम्हारी मौन कल्याण का सहारा चाहता हूँ जैसी पक्तियों में महावृत्ता नहीं आ पाई है । हलकापन आ गया है ।

परवर्ती छायावादी कवियों में तो रहस्य और सूक्ष्मता के विरुद्ध विद्रोह दिखाई पड़ता है । किन्तु बच्चन की मधुशाला कृत्रिम बंधना के विरुद्ध विद्रोह अवश्य प्रकट करती है । उसकी मदिरा वाला मदिराशाला आदि प्रतीकों के रूप में प्रयुक्त हुए हैं किन्तु कहीं-कहीं सूक्ष्म रहस्यमय अनुभवों की ओर बच्चन के हालावाद में संकेत अवश्य मिलते हैं—

कल्पना मुरा भी साकी है पीने वाला एकाकी है ।

यह भद हमें जब नात हुआ क्या और समझना बाकी है ?

आयत्तिक आनन्द की स्थिति ही यहाँ संकेतित हुई है जिसका प्राप्ति बाह्य आचार विचार थोड़ी नतिजता आदि से नहीं हो सकती ।

सारांशतः छायावादी कवियों का रहस्यवाद साधना का वास्तविक न होकर सौंदर्यमूलक प्रकृतिमूलक तथा कल्पनामूलक रहस्यवाद है । उसमें स्वयंप्रकाश्य अथवा स्वतः स्पष्ट भावनाओं के स्थान पर कल्पना द्वारा देख गए विज्ञान और उसके साथ यत्र-तत्र प्रसन्न संभाव्यता की अभिव्यक्ति की प्रधानता है । वस्तुतः आधुनिकयुग में आत्माभिव्यक्ति के लिए रहस्यवाद भी एक माध्यम बन गया था । यह साध्य नहीं बना जैसा कि प्राचीन काव्य में मिलता है । वहाँ

बना' गीन थी सौन्दर्य की सृष्टि गीन थी यही रहस्यमय अनुभूति
 कला को एक विशेष आनन्द दे देती है प्रेम की अभिव्यञ्जना में भी रहस्य
 के स्पष्ट से एक आवरण उत्पन्न हो जाता है इसीलिए उसे अपनाया गया है।
 छायावादियों का रहस्यवाद में आत्मसमर्पण की मात्रा भी सीमा दिखाई पड़ती
 है उसका कारण यह है कि ये कवि व्यक्तित्वानी थे और व्यक्तिवाद समर्पण
 का विरोधी होता है। यह साधना और विश्वास के क्षेत्र में भी आत्मतत्ता
 को सुरक्षित रखना चाहता है। ब्रह्मवा द्वारा मुक्ति के विरोध में इस उक्त
 छायावादी प्रवृत्ति का सादृश्य नहीं खोजा जा सकता क्योंकि ब्रह्मवा के यहाँ
 मुक्ति का स्वरूप ही भिन्न था और कवियों ने उसी का अनुसरण किया है।
 महादेवी किशोराबाय के द्वारा निर्देशित सिद्धान्त का अनुसरण नहीं करती
 अतः उनके अपने असमर्पणवाद में उनका अपना व्यक्तित्व बोलता है। बहुत
 जगह छायावाद में रहस्यभावना स्वाभाविक रूप में ग्रहीत हुई है। पतंजलि जब
 हिमालय पर्वत की महान अनन्तता के दर्शन करते हैं तब जिस सम्मोहन और
 आश्चर्यजनक अनन्तता का अनुभव करते हैं वह वस्तुतः 'रहस्यवाद' से बाहर
 की वस्तु है क्योंकि वसा अनुभव सभी करते हैं रहस्यवाद सभी बनता है जब
 पारमार्थिक सत्ता में विश्वास के साथ उसके साथ प्रेम सम्बन्ध की अभिव्यञ्जना
 हो। समग्रतः रहस्यवाद छायावादी काव्य की एक प्रवृत्तिमान है और इस
 प्रवृत्ति का सादृश्य यारोपीय स्वच्छन्तावादी काव्य में प्राप्त रहस्यवादी प्रवृत्ति
 से अधिक है योरोप के साधनात्मक रहस्यवाद से यह पूरतः भिन्न है।

वेदना और दुःख की स्पष्टता—छायावादी व्यावहारिक जगत् से
 उठकर जिस मनोराज्य की कल्पना करते हैं और उसमें विहरते हुए सुख
 थी स्वतन्त्रता आदि महत्तर अनुभूतियाँ का साक्षात्कार करते हैं उस मनोराज्य
 को छोड़कर जब कविता का मन धरती पर विहरता था तब उस व्यावहारिक
 जगत् में कल्पित जगत् का आनन्द न देखकर दुःख होता था। जितने आवेश
 से छायावादी कवि तात्कालिक समाज पर प्रहार करता है और उसका फल
 कुछ नहीं दखता तो स्वप्नान्तिनाभ के बाद दुःख स्वाभाविक है। कल्पित
 राज्य की स्थापना व्यावहारिक उपायों द्वारा हो सकती है परन्तु 'जनभीष्ट'
 स्वर्णमय सवदा थी शांति और सौन्दर्य में निमग्न कवि व्यावहारिक कार्यों
 की कटुता क्लेश और कष्ट को कैसे सह सक्त था अतः वह समझता था कि
 केवल मानवीय मूल्यों की घोषणा स्वप्न विनों की सुषर सृष्टि और वधनों पर
 बाणप्रहार से ही समाज बदल जाएगा। आशा के विपरीत समाज द्वारा अपनी
 गति न छोड़ने के कारण छायावादियों में एक घुटन और अवसाद मिलता है।

राष्ट्रीय स्तर पर १९२१-१९२६ तक के राजनतिक जादोलनो की असफलता की भी यह अभिव्यक्ति थी। सन १९२६-४० तक राजनतिक जगत बहुत आशा पूर्ण न था। सन ३५ का कानून एक भ्रम के रूप में हमारे सम्मुख आया था। व्यक्तिगत परिस्थितियाँ भी छायावादी कवियों के दुःख में सहायक थीं। प्रसाद का आर्थिक कष्ट भाई और पत्नी की मृत्यु महादेवी का पति के जीवित होने पर भी वधाय पतनी का अविवाहित रहना प्रियजनों का विछोह और निराशा की पत्नी और ग़द में पुत्री सरोज की मृत्यु दारुण आर्थिक कष्ट इस स्थिति में सबदा स्वप्नों और सुस्मर छवियों में भग्न रहना कभी वास्तविकता का अनुभव न करना यह असम्भव था।

अतः प्रसाद ने तो वेदना की विवृति को ही आधुनिकता कहा और कल्याणकलित हृदय में विकन रामिनी को उहोने ध्यान से सुना। नाटको और काव्यों में सबन वेदना के प्रति एक रोमानी भ्रम प्रसाद जी द्वारा व्यक्त हुआ है। विधोग में वह वेदना वियोग की वेदना न रहकर एक अपना भग्न रूप धारण कर लेती है। स्कन्दगुप्त के सम्मुख देवसेना की आह इसका प्रमाण है। निराना निशीथ की नग्न वेदना और दिन की दम्य दुराशा का वणन करते ही हैं। देवी को वह व्यथ साधनाभार और विकन रोदन ही अर्पित कर पाते हैं। सरोज स्मृति में तो कवि ऐसा लगता है जैसे विराट अश्वत्थ अचानक वज्रपात से भग्न हो गया हो और एक दिगन्तव्यापी भीकार के साथ वह धराशायी हो गया हो। किन्तु निराला का दुःख सबन व्यक्तिगत न होकर सामाजिक भी है—तरंगों के प्रति कविता में कवि दग्ध चिता के हाहाकार और अवनतों की कितनी करुण पुकार को भी सुनते हैं। वह तोड़ती पत्थर और विधवा के दृष्ट को भी देखते हैं अधिवास में उहोने मनुष्यमान के दुःख को भी वाणी दी है।—

मैंने मैं शसी अपनाई
देखा एक दखी निजभाई
दुख की छाया पड़ी हृदय में
पट उमड़ वेदना आई।

पन्त जी में दुःख और वेदना का रूप प्रारम्भ में भ्रम से सम्बन्धित दिखाई पन्ता है श्रम और उच्छवास भावों आँसू आदि में यही रूप दिखाई पन्ता है। आँसू में आकर कवि ने अपने दृष्ट का सामाजिककरण भी किया है और उस दृष्ट को व्यापकता भी दी है। दुःख और स्वप्नवाद का द्वन्द्व भी प्रकट किया है—

हाय ! मेरा जीवन
 प्रेम औ आँसू के बन !
 आह मेरा अमय धन
 अपरिमित सुन्दरता औ मन

परिवर्तन में कवि जगत् के दुःख की ओर आकर्षित होता है किन्तु पन्त जी मुख्यतः सौन्दर्य और स्वप्नों के कवि हैं अतः उनमें अधिक समय तब स्वप्नों में निमग्न रहने की क्षमता है। जो कल्याण के पात्र होने चाहिए वे उन गरीब पाती के लडकों में भी वह सौन्दर्य ही देखते हैं। उनका दुःख प्रायः वियोग वणनो में मिलता है जहाँ वह व्यक्तिवाद की सीमाएँ तोड़ता हुआ युग में व्याप्त दुःख का भी एक सीमा तब प्रतिनिधित्व करता है। ब्रह्म विह नामक कविता में जिस प्रकार गला रो उठा है उसी प्रकार छायावादी कवि स्थान-स्थान पर अपने और जगत के दुःखा पर फफक उठते हैं—

एकाकीपन का अधिकार दुःसह है इसका मूकभार
 इसके विद्या का रे न पार।

मानवतावाद—छायावादियों के निजी सुख दुःख में व्यापक मानवता के लिए भी पर्याप्त अंश है यह हम देख चुके हैं। द्विवेदी युग के हिन्दू पुनरुत्थानवाद के विरुद्ध छायावाद व्यापक मानवता के हित के लिए स्वप्न देखता है। उसमें एक ओर वह सोझी पथर के प्रति सहज करुणा है तो दूसरी ओर वासना के स्तर से उठकर नारी को सौन्दर्य और आराधना के स्तर पर प्रतिष्ठित किया गया है। नारी की महिमा कामायनी में पूणत प्रतिष्ठित की गई है। इसके अनिर्दिष्ट छायावादी कवि व्यापक प्रश्नों में दिलचस्पी लेता है। छायावाद का वित्तपरक काय इस दृष्टि से द्विवेदीयुग में अवसर मिलने वाले जातिवाद से छायावाद की ऊँचा उठा देता है। निराला तथा पन्त जी की प्रायनामों में प्रत्येक मनुष्य के लिए ज्ञान प्रेम सुख और स्वतन्त्रता के लिए प्राप्ति की गई है। छायावादी प्रवृत्ति से जो नाना प्रेरणाएँ ग्रहण करते हैं वे विश्व भर के लिए व्यक्त की गई हैं। पन्त जी ने 'मानव' शीर्षक कविता में इसी मानवतावाद को वाणी दी है —

सुन्दर हैं विहंग सुमन सुन्दर मानव ! तुम सबसे सुन्दरतम।

इस कविता में मनुष्य की जीवन ज्वाला मदिरा से भी नादक रक्तशार लावण्य सोई सोचन नवयुगों का जीवनोत्सव बसने सत् का

विवह परस्पर प्रयय निनान पान का अवेषण आदि मानवी प्रवृत्ति का महिमापायन मिनता है। मध्ययुगीन निपथवादिता यहाँ नहीं है। मानव की उमकी समस्त दुवचनाओं व साथ स्वीकृति मानववाद की विगपना है। जीवप्रमू तय। चाणे का दखा जमी कविनाआ म पत जी न मानवमात्र व लिए प्ररणाएँ दा हैं। संविरोधरण गुप्त म जो हिन्दूवाद मिनता है उतका छायावाद म अभाव है। निराना म जो हिन्दूवाद मिनता है वह सकीण नहा है। निराना मानव क गण मण मन म किरण विवरण पर ही वन दन हैं। उनरा तुम और मैं मानवमात्र व लिए प्ररक है। छायावाद का सबवाद—वदायमान म एक चतना का दशन मानवतावाद की पुट करता है क्याकि सबवाद जाति वण राट्ट व कटपरा का स्वीकार कर नहा सक्ता। रवीन्द्र न निम विश्वमानवतावाद का प्रचार किया था उनका छायावाट्ट पर अवश्य प्रभाव पडा है। यह विश्वमानवतावाद उदत राष्ट्रीयता के विराध म चना जाता था किन्तु उमन तन सीमा एक हमारे राट्ट के प्रति अय राट्टा म सहानुमृति भी उन्पन की है यानी अतर्राष्ट्रीय परिस्थितिया को राट्ट व अनुकूल करन म विश्व मानवतावाद महायक हुआ है। किन्तु निराना व वादनराग म भारतीय जनता के समग्र उद्वार व लिए कम आत्राण व्यक्त नहा हुआ है। नागा फिर एक बार म बवन हिन्दुआ का नही जगाया गया है भारतवामी मात्र को भी जगाया गया है और गुरु गाविर्दसिह व वीर व्रत का स्मरण किया गया है। राष्ट्रीयता व युग म हिन्दूवाद का राष्ट्रीयकरण कर दिया गया है। शिवाजी का पत्र म भी शिवास्तवन स्वतन्त्रता समाना व रूप म है मुस्लिम विरोधी शिवाजी व रूप म नहा। यदि सच ता यह है कि शिवाजी व पत्र म साम्राज्यवाद का विरोध अधिक है—

साम्राज्यवादिया की भाग वामना म
नट्ट हाग चिरवान व निय।
आयगी भात पर भारत की नई ज्योति
हिन्दुस्थान मुक्त हावा घोर अपमान स
दागता व पाश कट जाएंगे।

उदत राष्ट्रीयता व समय छायावाट्ट बोद्धय प्रन्थन न कर राष्ट्रीयता की मानवतावाद पर प्रतिष्ठित करना है। चुकि साम्राज्यवाद म दूसर राट्टा को वट्ट हाता है अत उनका विराध मानवता की रक्षा के निण किया गया है। साम्राज्यवादिया की भी मानवप्रम का पाट गाधीजी पढा रहे थे विरोध करते समय भी शत्रु म प्रम करना उनकी नीति थी अत छायावाद म जाति राट्ट

वर्ण, वर्ग आदि की सीमाओं को तोड़ता हुआ मनुष्य मात्र के प्रति प्रेम व्यक्त किया गया है, यही प्रवृत्ति योरोप रोमानी कवियों में थी। रोमानी कवि अपने देश के अतिरिक्त अन्य देशों की मानवता की मुक्ति के प्रति जागरूक रहे हैं।^१

छायावादी बड़े-सर्वर्य की तरह प्रकृति और मनुष्य दोनों से प्रेम करते हैं। बड़े-सर्वर्य की तरह छायावादी 'प्रकृतिप्रेम' से मानवप्रेम की ओर उन्मुख हुए हैं। भन छायावादियों द्वारा सामान्य जनजीवन और सामान्य प्रकृति का आदर्शिकरण उनके मानवप्रेम का प्रतीक है।

सामंतवादी व्यवस्था में उच्च वर्ग में दो प्रवृत्तियाँ दिखाई पड़ती हैं, एक अवाधित भोग और दूसरी कतिपय विज्ञानों द्वारा जगत् का निषेध, यह अन्तर्विरोधाभास प्रतीत होता है, पर है यह ऐतिहासिक सत्य। एक ओर जनता के क्रन्दन की चिन्ता न कर सुरा और सुन्दरिया का असीमित उन्माद और दूसरी ओर मानवीय जीवन के प्रति पूर्ण निषेधात्मक दृष्टि का प्रचार, जिसमें पूर्ण वैराग्य का उपदेश मिलता है—दोना दृष्टियाँ मानव विरोधीनी थीं। पूँजीवाद के अन्तर्मुख काल में उत्पन्न छायावाद ने विनाश के स्थान पर प्रेम—यहाँ तक कि "प्लेटोनिक" प्रेम का प्रचार किया और दूसरी ओर शब्द, स्पर्श, रूप, रस और गन्ध और ऐन्द्रिक जगत् के सौन्दर्य की प्रशंसा खड़ी बोली में प्रतिष्ठित किया। 'पल्लव' इस दृष्टि से अत्यधिक बहुलपूर्ण काव्य है। इसके अतिरिक्त छायावाद ने मध्यकालीन निषेधात्मकता को छोड़ कर ऐन्द्रिकता (Sensuousness in poetry) को बाणी देकर भी, उसी ऐन्द्रिकता को अनीन्द्रियता का प्रतिबिम्ब मान बतया अतः छायावाद न मनुष्य को सन्यासी बनाता है, न विनासी। मध्ययुगीन विरोधाभास, पर यह उसकी विजय है।

छायावादी मानवतावाद का उच्चतम रूप जैसा कि कहा जा चुका है, 'मुक्ति' की अभिव्यञ्जना में है। 'मानव' भक्तिकाल की तरह न तो 'ईश्वर'

- 1 During this time the interest in mankind, that is, in man independent of nation, class, and caste which we have seen in prose, began to influence poetry. One form of it appeared in the pleasures the poet began to take in men of other nations than England, another form was a deep feeling for the lives of the poor.

पर निर्भर रहना चाहता है न वह कमवाद के अनुसार यह मानता है कि पूवजन्म के कर्मों के अनुसार ही सब कुछ निश्चित है। छायावाद का मानवतावाद यह मानकर चला है कि मनुष्य प्रत्येक क्षत्र में स्वतन्त्रता प्राप्त कर सकता है और एक अभीप्सित समाज की रचना सम्भव है। उसकी दृष्टि सबन इसी महत्तम मानव मूल्य पर केन्द्रित होकर चला है अतः छायावादी धार्मिक आंदोलन न होकर दार्शनिक या सद्भाषितिक आंदोलन है जो बुद्धिवाद को स्वीकार करता है किन्तु साथ ही बुद्धि के साथ श्रद्धा और विश्वास की भी अपेक्षा नहीं करता। यदि मनुष्य मनुष्य बन सके तो सब कुछ सम्भव है। छायावाद सौंदर्य सत्य और शिव के समन्वय पर सबन बल देता है। पन्त जी प्रण के सत्य-स्वरूप हृदय के प्रणय और लोकसेवास्वरूप शिव के एक ही तत्व मानकर चले हैं। रवीन्द्रनाथ ने सौंदर्य को विलास नहीं मगल माना है। महादेवी सौंदर्य और शिव की तुलना में प्रायः शिव को अधिक महत्त्व देकर चली हैं।

वह पल्लवों पर हसते हिलते हिमहीरक और दुखी पत्तियाँ के आसू कन के दशन में आसुओं की ओर ही मुक्ती हैं। वह अनन्त नभ की धीवाली को देखती हैं परन्तु किसी कुटिया के निधन दीपक को नहीं भूलती। इंग्लैंड के रोमानी कवियों पर चाहे मेघोडिस्ट चष के कारण गरीबों के प्रति प्रेम उत्पन्न हुआ हो किन्तु हमारे यहाँ कवियों ने प्रवृत्ति के साथ मनुष्य की दुःशा को खली आँखों देखा था अतः उनकी मुक्ति के लिए मध्यकालीन भक्ता और योगियों की तरह छायावादी केवल विनय और योग की शिक्षा न देकर विद्रोह की शिक्षा भी देता है यद्यपि यह स्पष्ट नहीं कि इस विद्रोह का स्वरूप क्या होगा ?

अतीत के प्रति प्रेम—वर्तमान से असंतुष्ट कवि सबदा अतीत के वध के गीत गाता है। वह अतीत को एक इतिहास और समाजशास्त्री की दृष्टि से नहीं अपितु उसकी वह हृदय में धसीमित श्रद्धा भरकर देखता है। वर्तमान के प्रति असंतोष के बावजूद भावी समाज की स्पष्ट मूर्ति न होने के कारण वह अतीत का आन्वर्षिकरण करता है और अतीत के बचर समाज को आन्वर्ष मान बैठता है। यह प्रवृत्ति शेली कीटस बायरन आदि कवियों में मिलती है। हमारे कवियों ने भी अतीत के गीत गाए हैं जो एक ओर साम्राज्यवाद के विरोध में पढ़ने के कारण प्रगतिशील बन जाने हैं किन्तु साथ ही आय समाजिया

१ क्या कभी तुम्हें है त्रिभुवन में यदि बने रह सको तुम मानव —पन्त

द्वारा पुनरुत्थान की प्रवृत्ति प्रतिक्रियावादी रूप भी धारण कर लेती है। प्राचीन का अधानुकरण नई व्यवस्था में चल नहीं सकता था। छायावादी आर्य समाज की तरह अधानुकरण पर बल नहीं देता परन्तु अतीत के प्रति उसमें बुद्धिहीन आवेश अवश्य है—

कहाँ आज वह पूण पुरातन वह सुवर्ण का काल ।

भूतिया का दिग्गज छवि जाल ।

ज्योति बुझित जगती का जाल ।

—दम्त

निराला ने यमुना के प्रति कविता में अतीत के गौरवकागान का विस्मरण नहीं किया है। परिमल की अंतिम कविता जागरण में भी अतीत का आन्शीकरण मिलता है—

प्राङ्गणविभूति का बालिका की नीडाभूमि

फल्गु की घमघोद

सम्पदा का प्रथम विकास स्थल

घबल पताका देव-व की

ज्योतिमात्र अक्षरीर चिर अधीरता पर

विजय गव से जड़नी हुई ज्योम पथ पर

सोऽहम् का शान्त स्वर ।

भरा हुआ प्रतिमुख में

पावन वह बनभूमि ।

प्रसाद ने नाटकी तथा नाट्यो में प्राचीन भारत को बड़ी लालसा से देखा है। इस प्रकार छायावादकी यह प्रमुख प्रवृत्ति है जो पूँजीवाद के अभ्युदय काल में बढ़ती है और हमारे देश में साम्राज्यवाद के कारण और भी बढ़ी ।

व्यक्तिवाद—उपयुक्त प्रेम अलौकिक प्रेम दुःखवाद मानवतावाद तथा अतीतप्रेम आदि छायावादी प्रवृत्तियाँ में छायावादियाँ का व्यक्तिवाद स्पष्ट दिखाई पड़ता है। छायावाद में मानवता की पीड़ा परतन्त्रता और विवशता के विरुद्ध एक तीव्र भावावेश मिलता है किन्तु प्रयत्नहीनता के कारण वह जैसे छम्पटाहट केन्द्र-टीन और कष्टदायक कुरेदन में मग्न जाता है। एक ओर रोमांटिक कवि श्रान्ति का आवाहन करता है दूसरी ओर प्रेम के उपयुक्त गीत गाता है प्रेम की प्रतिभा नारी को वह दिया स्वर्गीय हाँ नहा उससे भी उच्चतर सत्ता समयता है। उसके सौन्दर्य को कौतूहल विमुग्धता और भावावेश से देखना है, इस दृष्टि की प्रतिक्रिया स्वरूप जीवन-समय से विलगाव की चाह

को भी व्यक्त करता है। मनुष्य पर किसी भी प्रकार के बधन को वह असहनीय और हानिकर समझता है अत्याय और विसादृश्य के विरुद्ध उसमें एक प्रलयकर विद्रोह उत्पन्न हो जाता है। किन्तु जीवन और जगत के सम्बन्धों के प्रति उसका दृष्टिकोण घोर आदेशवादी अतः एकाङ्गी रहता है। अव्यावहारिक आदेशवादिता का परिणाम एकांगिता होता ही है और उसके परिणामस्वरूप पलायनवाद का जन्म होता है। नियमों के विरुद्ध आग्रह की यह प्रतिक्रिया हलती प्रचण्ड मनोरम और असंगत होती है कि रोमानी कलाकार सामाजिक सम्बन्धों की स्पष्ट व्याख्या न कर सकने का कारण सारे विश्व के विनाश का आवाहन करता है।^१ हमारे यहाँ बालकृष्ण शर्मा नवीन भगवतीशरण वर्मा नरेन्द्र दिनकर पत निराला सभी कवियों में यह प्रवृत्ति मिलती है।

रोमानी कवि को प्लेटो शकराचार्य आदि के हवाई विचार शक्ति देते हैं। वह प्रकृति के पीछे सबचेतन सत्ता का अनुभवकरता है। अपना हृत्स्पर्शन सुनकर चौंकता है। ललितज के पार जाना चाहता है कल्पना केघोरहरा पर वह भावना के भवन छड़ करता है उसमें निश्छलप्रम के झूले डालकर मूसला सुमनों के कटोरो से मधुपान करता ज्वात्सना में स्नान करता कल्पवृक्ष की छाँह में बैठता और मधुपरिया से विहार करता है। रोमांटिक कवियों का यह ससार, मनोरम किन्तु परिणाम में विपादजनक होता है क्योंकि उसकी दृष्टि व्यक्तिवादिनी होती है। वह केवल वैयक्तिक आनोश और शुभकामनाओं को ही शान्ति के लिए पर्याप्त मानता है यही व्यक्तिवाद है। वह स्मृति के स्थान पर विस्मृति जागरण के स्थान पर नींद और नश्वर के स्थान पर सहलाव को अधिक पसन्द करने लगता है। कला का स्तर ऊँचा होता है यहाँ तक कि उसकी भंगिमा अत्यधिक उच्च होता जाती है जो जनता के सामान्य स्तरों के काम की नहीं रह जाती है। रोमानी कवि अपने अह में ही निमग्न रहन लगता है— मैं कला का केन्द्र हो जाता है। छायावाद में बहुत कुछ मैं की अभिव्याक्ति है (मैंने मैं शैली अपनाई—निराला) कवि प्रायः अपने ही राग विराग, आशा आकांक्षा केचित्रण को ही पर्याप्त समझता है। वह जानता है—वासना है मेरा मैं तटस्थ रहा है परन्तु क्या इसका उतर स्पष्ट न होने से वह और भी अतमुखी होता जाता है अतः वेदना को ही शाश्वत समयपर उस चित्रित करता रहता है। यह अहवाद छायावाद की एक प्रमुख प्रवृत्ति है।

१ 'एक बार बस और नाच तू श्यामा', 'बादल राग', (निराला)
'दुतारो जगप के जीणपत्र', 'गा कोवित्त बरसा पावक कण' —पत

व्यक्तिवादी की नाति वैयक्तिक स्वप्न' वैयक्तिक सौंदर्य वैयक्तिक भाषा वैयक्तिक नतिकता वैयक्तिक और अभिव्यक्ति वैयक्तिक होती है। भारतवर्ष के प्राचीन विराट साहित्य में सबको मिनाकर भी इतना अह नहीं मिलता जितना अकेले छायावाद में मिलता है। परवर्ती छायावाद में तो मैं चरम सीमा पर पहुँच जाता है और ये कवि अपनी विशिष्ट मानसिक स्थितियों की ही घोषणा करते फिरते हैं। प्रसाद पत निराला और महादेवी की अपनी अपनी निजता है उसे वे दूसरों से अछ समझते हैं। इन कवियों की भूमिकाओं को पढ़िए यह तथ्य स्पष्ट हो जाएगा। काव्य व्यक्ति की सृष्टि है यह सत्य है परन्तु व्यक्ति जब कोटि-काटि जनता की भावनाओं को वाणी नहीं देता तब वह व्यक्तिवाद कहलाता है—छायावाद में एक अश ऐसी रचनाभाषा है जिसमें सामान्य जन की भावना को वाणी मिली है किन्तु एक अश ऐसा भी है जो सामान्य जन के लिए सुनभ नहीं है क्योंकि कवि पगम्बरी मुद्रा में बोलता है। जब पत्र कहते हैं कि प्रवृत्ति के आगे बालजान में रोषन नहीं उठनाएंगे तो यह बात साधारण जन की समझ के परे हो जाती है एक मामूली वस्तु को दखकर कल्पना के बन पर जो छायावाद में आस्फालन हुआ है वह भी काव्य को अत्यधिक उच्च बना देता है। नारी और प्रेम का आवर्गीकरण भी सामान्य धारणा के विपरीत पड़ता है। अत्यधिक राक्षणिक हस्ती वण्य को और भी दुःख बना देती है। समग्र के क्षणा में भी अपने व्यक्तित्व की रक्षा का प्रयत्न भी विचित्र लगता है। अपने को बहुत अधिक महत्व देने की प्रवृत्ति एकान्तवास जनभीरुता व्यावहारिक उपायों का अभाव समाज के क्रांतिकारी वर्गों के संगठन द्वारा स्वप्ना की उपलब्धि के प्रतिउपेक्षा आदि ने व्यक्तिवाद को पुष्ट किया है। क्षितिज के उस पार देखने की कामना उसे और मजबूत करती है।

हम कह चुके हैं कि सामंतवादी समाज की मायताओं के विरुद्ध यह व्यक्तिवादी नाति अनिवार्य और अभीप्सित थी। ऐतिहासिक दृष्टि से यह काव्य प्रगतिशील था फिर छायावाद हमारे देश में पूँजीवाद के अपूर्ण विकास की स्थिति में उत्पन्न हुआ था। राष्ट्रीय संग्राम साथ-साथ चलने के कारण उसमें व्यक्तिवाद ही रहा है और भी स्वर है परन्तु उसमें व्यक्तिवाद भी है इससे कौन इनकार कर सकता है—इस व्यक्तिवाद ने ही रीतिरिवाज की रुचि और कदासीन मायताओं के विरुद्ध शब्दवाद किया जो पल्लव की भूमिका में स्पष्टतः वर्णित है। इसी व्यक्तिवाद ने द्विवेदीयुग के स्थूल आचारवाद के विरुद्ध नाति की। इसी ने भाषा भाव छन्द वण्य विषय सबमें परिवर्तन कर

निया। इसी ने विश्वमानववाङ् की प्रतिष्ठा की इसी ने नए मसौहा उत्पन्न किए निहाने जनता से दूर खड़े होकर प्रकृति और प्रेम के चमूक्त गीत गाए और नई सामाजिक व्यवस्था—भूजीवाङ् के अनुकूल मानव मूल्यों की सृष्टि की।

छायावादी शक्ती—उपमुक्त विवेचन से स्पष्ट है कि उक्त प्रवृत्तियाँ वण्य विषय से सम्बन्धित हैं। अतः छायावाङ् को मात्र शैली समझना भूल है। यदि पुरानी शक्ती में भी उक्त नवीन दृष्टिकोण को व्यक्त किया गया होता तो भी वह छायावाद रहता। अभिघा की जगह 'नक्षणा' अपना लेने से ही काव्य में नया युग नहीं आया। नयायुग नए दृष्टिकोण से आता है। प्ले खानब का कथन स्मरण रखना चाहिए कि काव्य का आकषण विचार में होता है और विचार 'नएभाव' को जन्म देता है जिसकी व्यञ्जना नई उपमाया और मूर्तियाँ में होती है। हम समझते हैं कि नई मूर्तियाँ उपमान और नई युक्तियाँ हम प्रभावित करती हैं जब कि असंख्यत यह है कि हम पर प्रभाव नए विचारों और तन्मूर्तियों नए भावों का होना है। शैली वण्य को प्रमित करने का माध्यम मान है अतः छायावाङ् मात्र नवीन शक्ती नहीं 'जीवन और जगत के प्रति नवीन दृष्टिकोण का नाम था। तभी छायावाङ् एक नवीन 'रचि' का विकास कर सका। छायावाङ् ने रोमिक्काल और द्विवेदीयुग का अपनस्य कर लिया। यह सफ़रना 'पयुक्त नवीन विचार और भाव के कारण ही सम्भव हुई थी।

कल्पना का अतिरेक—छायावाद में भावावेग से भी अधिक कल्पना का प्रयोग हुआ है। कल्पना पन्था की प्रत्यक्ष करन वाली मानसिक शक्ति (Perception) से भिन्न है क्योंकि इसमें इन्द्रियजय अनुभव से अधिक स्वतन्त्रता होती है। कल्पना स्मृति से भी भिन्न होती है क्योंकि स्मृति केवल पूर्व अनुभव का रक्षित करन वाली शक्ति है जबकि कल्पना नूतन उपनयिया में भी समय शक्ति है। कल्पना भाव से भी भिन्न है क्योंकि कल्पना शक्ति है भाव क्षोभ का नाम है। कल्पना 'अभिज्ञा' (Understanding) शक्ति से भी भिन्न है क्योंकि कल्पना विभिन्न मानसिक अनुभवाओं को समेट कर चनती है और साथ ही अपना अनन्य अस्तित्व भी रखती है जबकि अभिज्ञा या सम्बुद्ध है उसी आधार पर कार्य करती है। कल्पना इच्छाशक्ति (will) से भी भिन्न होती है क्योंकि इच्छा शक्ति मानसिक शक्तियों को नियामिका शक्ति है जबकि कल्पना मानसिक जगत् की सञ्चालनी है जो सवतन्त्र स्वतन्त्र हाकर भी चन सकती है।^१

सीमित भी है और असीमित भी। चूँकि इस समय का बोध—पदार्थ (Matter) और चेतना की एकता कल्पना से ही पात होती है अतः कल्पना के द्वारा हम ईश्वर को भी जान सकते हैं। क्योंकि प्रकृति वस्तुतः ईश्वर की कला है। अतः प्रकृति और चेतना में आत्यंतिक विरोध नहीं है।

ईश्वर प्रकृति की रचना करता है और कलाकार की चेतना (जो ब्रह्म का ही अंग है) प्रकृति का पुनर्सृजन करती है। ईश्वर और आत्मा इस प्रकार दोनों कलाकार हैं। कल्पना पदार्थ का आदर्शिकरण और एकीकरण द्वारा पुनर्सृजन करती है। इस प्रकार कल्पना पदार्थ और मन के मध्य की दीवाल को गिरा देती है अतः दर्शन (Philosophy) की उत्पत्ति यहाँ नहीं रहती। वह वास्तव को घातरिकता देती है आंतरिकता को बाह्यता देती है और जड़ प्रकृति को चेतन बनाती है यही प्रतिभाशाली कलाकार का रहस्य है जो ललित कलाभा में निचाई पड़ता है। जिस तरह प्रकृति ईश्वर का रूपायित विचार (Externalized Thought) है उसी तरह कलाकार अपने को कला में रूपायित करता है। प्रकृति में ईश्वर की कल्पना निपाशील रहती है इसी तरह कला में कवि की कल्पना निपाशील रहती है।

इसी महान कल्पना के द्वारा थोरापोस रोमानी कविया की तरह छायावादियों ने द्विवेदी युग की तरह प्रकृति की अनुकृति न करके सृजन सृष्टि की है और पदार्थ और मन के मध्य की दीवाल को गिराने का प्रयत्न करते हुए सत्त्व परमार्थिक सत्ता का आभास देखा है। छायावादी अपने को अपनी सृष्टि का विधाता मानता है अतः कल्पनावाद रचनाविधान के क्षेत्र में उसके व्यक्तिवाद को पूर्णतः स्पष्ट कर देता है। सत्त्वतः स्वतंत्र कल्पना के बल से वह शक्ति तक फैले हुए बहुविध जगत से नाना नए रूप चुनता है, पार पड़वने की चेष्टा करता है और पन्था को भेद कर उसके मर्म को जानने का भी प्रयत्न करता है। यह मर्मभेदनी प्रज्ञा दिशा काल के अधस्तात परे जाने वाली शक्ति कल्पना ही है।

कल्पना की जननी शक्ति का विश्वासी छायावादी इसीलिए प्राचीन नियमा को नहीं मानता वह स्वतंत्र और निजीमृष्टि में विश्वास रखता है। १९वीं २०वां शताब्दी के किसी भी माहनी पूज्यपति से कम माहस और कल्पना शक्ति पूज्यवाद में प्रारम्भ में जन्म देने वाले कविता में नहीं निचाई पड़नी। दाना पुरानी व्यवस्था की जगह नए समाज एक नए सौन्दर्य

एक नए स्वप्न की रचना चाहते हैं। अतः सबत्र स्वतन्त्रता की पुकार कल्पना शक्ति से घनिष्ठतः सम्बन्धित है।

कल्पना के द्वारा प्रसाद निराला और पन्त ने प्रकृति की जड़ता को दूर किया उन्होंने प्रकृति को चेतनादी और चेतना का प्रकृति से सम्बन्ध पुनः स्थापित कर दिया जिसे मायावादियों ने छिन्न भिन्न कर दिया था। छायावाद ने आत्मवाद पर बल दिया है जयन् के मिथ्यात्व पर नही। कल्पना के द्वारा ही प्रकृति को देखने के कारण वह 'नारी' से भी अधिक सुन्दर लगी। यानी कल्पना ने वास्तव पर चित्र प्रत्यक्ष की। अतः पन्त सन्त मूल प्रवृत्तियों की अनुशासिका बनती है। निराला जहाँ की कली में मानवीय और दिव्य व्यापार देखने लगते। पन्त भी पल्लवों को विश्व पर विस्मय चितवन डालने वाले अग्रणी के रूप में चित्रित करने लगे। पल्लवों को पन्तजी ने कल्पना के विह्वल बाल ठीक ही कहा है।

जिन्ना-गरी कल्पना के कारण ही प्रकृति अपना सौन्दर्य कवि के सम्मुख स्फुटित करने लगी। ऐंसीला घुसुर चाप खावने वाली और हरियाली बुकुर हिलान वाली अरना के हार और चपला के पलक वाली पवतीय मुपुमा काय में साकार होने लगी। कल्पना का समादिकप्रतिरेक पन्त जी में ही मिलता है। जोचिया को पतिगतिहीन गूँड सात संसवस्त्रिणि बारिबेलि शिना नाल के फनित फूज छुईमुद्र सी स्थणस्वप्न मपुरवेणु मुग्धा इच्छा दिव्यमूर्ति सिपुगिरा नग्निपरी किरण दाल चानी का चुम्बन खेल मिचौनी मुगि अकूल की हान पुनकिन श्वात जसी नाना उपमाएँ देते हुए कवि नहीं सकता न उसकी कल्पना शक्ति थान्त होनी है। छाया तारा अनग अप्सरा नौका विहार गया बादल आदि रचनाओं में कवि भाव से आन्दोलित न होकर केवल कल्पना के द्वारा नाना रूप प्रस्तुत करता है। इस प्रकृति और चेतना की एकता स्थापित हुई है और दूसरी ओर कोमल भवन और चित्रा की चित्रशाला भी प्रस्तुत हुई है। पन्त ने निश्चिन्त रूप से कल्पना का इन्द्रजात प्रस्तुत किया है और वहाँ महा इन्द्रजान है महा कल्पना भाव द्वारा अनुशासित संशोधित और सोमिन नही है जमा कि रसवाने काव्य में मिलता है। जहाँ कल्पना भाव से शांति की गई है, वहाँ उच्छ्वास जसी रचनाओं की सृष्टि हुई है। गुजन के चित्रण में कल्पना का इन्द्रजात है और मननामक कल्पना है न कि भावना। वहाँ कवि का नए विचार का आवरण है। ज्योन्मा की रचनाओं में कवि ने कल्पना के बल पर गुजन और अश्रुत सृष्टि का निराला किया है जो अवास्तविक हान पर भी 'वास्तविकता' को प्रभावित करती

है। ज्योत्स्ना में फैंसी या 'रतित और निरपेक्ष कल्पना' का रूप अधिक व्यक्त हुआ है। फैंसी में काल और दिक् का बंधन नहीं रहता कल्पना मरहना है। रस्किन ने कहा है 'कल्पना ऐसी अतृष्टि का नाम है जो पदार्थ के मर्म को पकड़ती है और भीतर से बाहर की ओर—मर्म से छिलके की ओर काय करती हुई बढ़ती है जब कि फैंसी मुक्त विलास करती है और पदार्थ के मर्म की ओर उन्मुख नहीं होती।' ज्योत्स्ना ऐसी ही एक फैंसी या लतित कल्पना है।

पतंजी ने कल्पना और फैंसी का प्रायः साथ-साथ प्रयोग भी बहुत किया है। किसी मामूली चीज को लेकर पतंजी का मन दिवास्वप्नों में अधिक डूबता है यद्यपि उसकी उड़ान में साहित्य का सब ध्यान रखा गया है। इसीलिए वह द्विवेदीयुग के बाद कल्पना द्वारा बशीकरण में अधिक सफल हुए हैं।

निराला में कल्पना और अधिक फैंसी का प्रयोग बहुत कम मिलता है। इसके सिवा उनकी कल्पना सबत्र भाव से शोधित है। भावशाधित कल्पना का रूप तरंगा के प्रति और उससे भी अधिक यमुना के प्रति में अधिक निखाई पड़ता है। यमुना के प्रति में कवि की कल्पना सुदूर अतीत का गम चीरती हुई सुन्दर चिन्ता को पकड़कर पाठकों के सम्मुख प्रस्तुत करती है फलतः वह घतमान की दुःशा को भी व्यजित कर देती है। गीतिका के गीता में उषु कल्पना भिन्न अधिक मिलत हैं। जिह कल्पना की कठूरी के कारण कवि ने प्रायः अलकुट रखा है। पतंजी कल्पना का अपव्यय करते हैं कि तु निराला में कल्पना का समय है इतना अधिक कि चित्र स्पष्ट नहा हो पाता कौन तम के पार रे कह में भी यही दोष है। राम की शक्ति पूजा में कल्पना का अनन्त दौड़ दिखाई पड़ती है और तुलसीदास में विजय अत्यधिक मार्मिक है। जिसे मर्मोन्घाटक कल्पना कहत है वह इन दोनों कृतियों में सर्वोच्च रूप में प्रकट हुई हैं पतंजी में मर्मोन्घाटिका शक्ति की कमी है वह उड़ान बगळी भरते हैं और सादृश्य विधान भी अच्छा करते हैं।

- 1 The name of Imagination he applied to the insight which seizes the heart of a matter and works from within outwards while Fancy luxuriates in detail without ever piercing to the core—History of Aesthetic—B Bosanquet page 458

प्रसाद' में भव्य सादृश्यविधान के अतिरिक्त कल्पना बाह्य को आन्तरिकता और आन्तरिकता को बाह्यता देने में अधिक प्रवृत्त हुई है। प्रसाद की सबसे बड़ी उपलब्धि मनोवृत्तियों गुणा और अन्तः प्रवृत्तियों के चित्रणीकरण में है। वस्तुतः मानवीकरण की जगह चित्रणीकरण शब्द का प्रयोग छायावाद के पक्ष में अधिक सायक लगता है। पं. जी. का तरह दिक्कतों से रहित आनन्दभूमि की कल्पना में प्रसाद जी को सफ़लता प्राप्त हुई है। पं. जी. का बाह्य सघर्षों जीवन के आन्तरिक क्षामों और आत्मा की ऊँचाइयों की कल्पना द्वारा एकना अथवा सामरस्य में प्रसाद हिन्दी के सर्वश्रेष्ठ कवि हैं। निराला की तरह कल्पना प्रसाद में भाव से शोधित दिखाई पड़ती है। आसूँ में भावा वेग की ही प्रबलता है वहाँ स्मृति में मधुर लीलाओं और सौन्दर्य के भादक रूपों का चलक मारती हुई मणिमाएँ अधिक हैं जिनमें कल्पना की ही सहायता ली गई है। दुहरी शिथिल शिथिली मणि वाले कणियों के हीरा से भरे हुए मुख परिरम्भ कुम्भ की मदिरा आदि चित्रों की तथा छनिया की समष्टि कल्पना द्वारा ही सम्भव हो सकी है। कामायनी में कल्पना द्वारा आदिम कालीन मानव के पिता और आदिजननी तथा उनके सघर्षों अन्तर्द्वेष मूल प्रवृत्तियाँ आदि का मानवीकरण और अन्य में उनका एकता कल्पना द्वारा ही रूपान्तरित की गई है।

महादेवी का रहस्यमय प्रतीक कल्पना का परिणाम है। उनकी प्रकृति में शक्त और प्रकृति की संपुमा का चित्रण भी कल्पना के द्वारा ही हुआ है जब कि उन रहस्य के प्रति आमनिवेदन में महादेवी में कल्पना का भाव द्वारा शोधन अधिक किया है। निवेदन में एक तटस्थता बरतने के कारण महादेवी में पं. जी. की भावों की भरति जस उदगार नहीं मिलता न उनकी कल्पना में आस्फालन ही मिलता है किन्तु साथ ही महादेवी में अन्तर्दृष्टि की वह विराटता नहीं मिलती जो निराला और उससे भी अधिक प्रसाद में मिलती है।

कल्पना के द्वारा सादृश्यविधान उपमानों का अत्यन्त वर्षा पुराने काल में भी मिलती है। दरबारा काव्य में कल्पना का प्रयोग बहुत अधिक मिलता है किन्तु वहाँ वह पदार्थ के लिए ललित सादृश्य न खोज कर गूढ़ अनुमानों अथवा दूर का कोणी लक्ष्य की ओर अधिक प्रवृत्त हुई है। इससे सिवा प्रकृति के प्रति वास्तविक प्रेम का वहाँ अभाव दिखाई पड़ता है। पुराने कवि अनुपम में अधिक दिलचस्पी रखते थे अतः छायावादी कल्पना के बल पर एक नूतन काव्य की सृष्टि कर सका है क्योंकि वहाँ प्रकृति एक स्वतन्त्र विषय बन गई है।

जहाँ प्रकृति कवि के राग का माध्यम बनी है वहीं पुराने काव्य से छायावाद अधिक निकटता प्रदर्शित करता है। कल्पना के द्वारा जिस मवीन दृष्टि से प्रकृति को देखा गया वह छायावाद को पुराने काव्य से अलग कर देती है।

गीति और भाषा— भाव के स्थान पर कल्पना का अतिरेक और प्रबन्ध काव्य के स्थान पर केवल गीतियों का प्रयोग छायावादो रचना विधान को विशिष्ट रूप देता है। कालरिज ने छन्दोवद्धता की पूर्ण मधुरता (Perfect Sweetness of Versification) पर बल दिया था। छायावाद ने रोमानी कवियों की तरह ही गीतियों को अपनाया। गीतियों में गेयता के लिए संगीतात्मकता और भाव की मधुरता आवश्यक थी। प्रेम और सौन्दर्य का माध्यम इसीलिए गीतियों में अधिक कामयाब हुआ। चित्रण के लिए अथ छन्दों का आविष्कार किया गया। मधुरता के लिए सबन्ध कोमल कात पंजावली का प्रयोग किया गया। निराशा ने वदिक छन्दों का प्रयोग किया और तुकवाद को समाप्त कर दिया। आंतरिक नाद सौन्दर्य और आंतरिक नय के द्वारा मात्राओं के नियमों की अवहेलना की गई। पं. जी ने कहा कि भाषा नाद का चित्र है। ब्रज भाषा का अनुप्रासविधान पं. जी को रक्तमास हीन लगने लगा। तरनि शब्द उन्हें ऐसा लगा जैसे तरणि को ग्रहण लग गया हो। भाषा के प्राण चिरकाल से क्षयरोग से पीड़ित तथा निश्चल होकर अब प्राण कहे जाने योग्य रह गये। इसी प्रकार पं. जी से पाहून स्थान से धान जैसे शब्दों का प्रयोग पं. जी को थीहीन लगा इसी प्रकार कहत लहत हरहु भरहु उन्हें ऐसे लगे जैसे शीत या अथ किसी कारण से मुँह की पेशियाँ ठिठुर गई हों। मतलब यह कि नए सस्वार छोटी बोली के शब्दों को अधिक पसंद करने लगे और कवियों ने उसमें नया सौंदर्य बोध उत्पन्न करने के लिए कठोर श्रम किया। अतः छायावादी गीतियों में ककशता शब्द अप्रययता और प्रवाहहीनता नहीं मिलती।

इसी प्रकार शब्द के राग को पहचाना गया। पदार्थमात्र को रागमय मान लिया गया। राग के विद्यतस्पर्श से छिचकर बरि शब्द की आमा की खोज करने लगे। पल्लव की भूमिका में पं. जी ने कुछ शब्दों में स्थित सौन्दर्य और उनकी आमा पर प्रकाश डाला है। मस्य शब्द चटुन मछली की तरह छप छप करता हुआ प्रतीत हुआ। भू से बोध की वज्रता 'अकुटि ॥ कटाग की चंचलता भीहो से स्वाभाविक प्रसन्नता का अनुभव हुआ। हिलोर में उठान लहर में सलिल का वामल कम्पन

‘तरंग’ में सहरो का आपस में घान प्रतिघात बीच से किरणों में चमकती, हुआ वे चलने में होले-होले झूलती हुई हंसमुख सहरो का भान हुआ। पद्य’ में फडर और स्पष्ट में रोमान तथा ‘रूप’ में आनन्द का विद्युत स्फुरण दिखाई पड़ा।

इस प्रकार नई छायावादी गीतियों में शब्द के नाद चित्र और उसकी आत्मा का अनुगन्धान उनकी विशेषता है। द्विवेदी युग में शब्द का अनुशीलन नहीं हुआ। छायावाद के शब्द सस्वर हैं उनमें भाव और भाषा का सामन्जस्य है। यही नहीं शब्द और अर्थ को भाव की अभिव्यक्ति में भी लीन करने का प्रयत्न किया गया है अर्थात् शृङ्गारशिल्प के आगे भाव की उपेक्षा नहीं की गई।

छायावाद में हरिऔधीय षण्णिक छंदा के स्थान पर मात्रिक छंदों का प्रयोग हुआ क्योंकि हिन्दी का संगीत केवल मात्रिक छंदों ही अपने स्वाभाविक विकास तथा स्वास्थ्य को प्राप्त कर सकता है। बंगला के छंदों का भी अनुसरण नहीं किया गया। पं. जी ने सर्वथा और कवियों की भी निन्दा की। निराला ने पवित्र के पुरुषार्थ की प्रशंसा की परन्तु छायावाद में अधिकतर मात्रिक छंद ही प्रचलित हुए और प्रायः गीतियाँ ही अधिक लिखी गईं। मन्नाडवी ने तो गीतों को ही अपनाया प्रसाद ने कामायनी जैसे प्रबन्ध काव्य में भी बहुत से गीत लिखे। नाटको सहरो और चरना में भी उन्होंने बहुत से गीत लिखे। पं. जी का विशय क पलरों में सुकुमार तथा प्रसाद जी का आँगू में प्रयुक्त छंद बहुत प्रचलित हुआ— आँगू छंद में आज भी लोग लिख रहे हैं। छंदा की एकरसता को तोड़ने के लिए छोटी बड़ी पंक्ति का प्रयोग हुआ और निराला ने छंद के वास्तविकता का पूरा बहिष्कार कर दिया परन्तु आंतरिक सत्य की उन्हें गजब की पहचान थी। प्रयोगवाद में इस विवेक का अभाव में मुक्त छंद गद्य मात्र रह गया। ‘अध की सय’ की छोट में काव्य का नाद-सौन्दर्य लुप्त होने लगा।

इस प्रकार छायावाद गेय मुक्तकों का काव्य है। मुक्त छंदों को निराला ने संगीत का विषय बनाया और गाकर भी बतवाया परन्तु वह चल न सका। पीतम्बर के पीताम्ब ‘मुक्तमपीत’ का अच्छा प्रयोग मिलता है। गेय मुक्तका तथा गीतियाँ में प्रेम और सौन्दर्य की मधुर अनुभूतियाँ की अभिव्यक्ति में तो अधिक सफलता मिली किन्तु जीवन के अर्थ पन्ना के चित्रण के लिए गीतियाँ सदा ही अनुपयुक्त रही हैं किन्तु छायावाद ने जीवन का विशद चित्रण

किया ही नहीं। उनमें सौंख्य अलौकिक व प्रकृति सम्बन्धी प्रेम और अल्प कोमल अनुभूतियाँ ही ही अधिकता हैं। स्वप्ना, कान्तुओं और मुग्धताओं के चित्रण के लिए गीति सबसे अधिक सफल माध्यम बनीं किन्तु कामायनी में जीवन के विशद चित्रण के लिए 'माला' जैसे छन्द का प्रयोग करना पड़ा। निराला पन्त और प्रसाद में भावनाओं का वैविध्य अपेक्षाकृत अधिक है अतः छन्दों की भी विविधता मिलती है। महादेवी का वक्षस्प संकुचन या अतः उन्हें माध्यम और भाषा बदलने की कोई आवश्यकता नहीं पड़ी।

वक्षस्प के स्वरूप के निश्चित हो जाने से जिस भाषा के आविष्कार के लिए शुरु में कवियों को शब्द का काफी अनुसन्धान करना पड़ा, उसका रूप भी निश्चित और स्थिर होने लगा क्योंकि शब्द में अपना सौन्दर्य कम होना है। सामाजिक स्थिति जब चलकृत और संगीतात्मक शब्दावली के विरुद्ध ऐसे वक्ष्य विषया की मांग करने लगी जिसकी छायावाद में उपेक्षा हुई अर्थात् 'शरीरी की धूल की उच्च चर्चों पर आक्रोश आदि की, तब छायावाद की 'सुन्दर' और संगीतात्मक शब्दावली पीछे छूटने लगी। नए शब्दों का प्रयोग आवश्यक हो गया। किन्तु आज भी कोमल अनुभूतियों की व्यञ्जना के लिए वक्ष्य अथवा संवर्षा व्यावहारिक पदावली का प्रयोग सुन्दर नहीं माना जाता अतः छायावाद के निदक भी सौन्दर्य अथवा प्रेम के चित्रण में छायावादी अलङ्कृति से बचकर भी बच नहीं पाते, क्योंकि व्यावहारिक शब्दावली की भरमार से मनुष्य पुनः नाद और लय की ओर आकर्षित होगा।

बढ़ते हुए सामाजिक दबाव (Social Tensions) का सघन, पद सघन प्रभाव सघन आदर्श व निम्न सघन अस्तित्व के निम्न सघन आदि सघनों के माना रूपा की वृद्धि से ठूँसा हुआ व्यक्ति काव्य को दुबह न बनाकर सहज शीतल और संगीतमय भी बनाना चाहता है अतः छायावादी मिथान की आज भी कद्र है और उसका अनुसरण भी हो रहा है।

छायावाद युग में प्रगीति मुक्तता और गीतियाँ का प्रचार उसके अतिनिहित व्यक्तिवाद को प्रमाणित करता है क्योंकि कवियाँ के निजी मनोवेग और स्वप्नों के निम्न य काव्यरूप अधिक उपयुक्त प्रतीत हुए। द्वितीय युग के सभी कवियाँ में व्यक्तिवाद का अभाव था अतः छायावाद युग में मैथिलीशरण गुप्त मियारानगर गुप्त रामनरेश त्रिपाठी प्रबन्ध काव्य लिखते रहे। 'प्रसाद' ने 'कामायनी' को प्रतीकात्मक महाकाव्य बनाया आध्यात्मिक महाकाव्य उनके अनुकूल नहीं पड़ा। छायावाद युग में गुरुभक्तसिंह की नूरजहाँ,

वाले छायावादी अद्वैतवाद को पैरो के बल खड़ा कर दें। प्रथम भूततत्त्व है और चेतना उसी का गुणामक परिवर्तन है यह उस व्यक्ति को जल्दी समझाया जा सकता है जो यह मानता है कि प्रथम चेतन तत्त्व है और वही चेतनतत्त्व, सबत्र विविध रूपों में अवस्थित है। हीगेल का अद्वैतवाद पूँजीवादी युग के दशम की चरम सीमा प्रस्तुत कर अपने गम में उन विचार—जीजा को उत्पन्न करता है जिन्हें मार्क्स ने अपने दशन में पल्लवित किया। इसी प्रकार छायावाद के अद्वैतवाद (एक तत्त्व की ही प्रधानता कहो उसे जड़ या चेतन) का दाद मँटरमूनक अद्वैतवाद के लिए हिन्दी काव्य में माग प्रगस्त हुआ। अतः सब प्रथम आदर्शवाद (Idealism) ही एकतास्थापक और द्वैतवाद विनाशक रूप धारण करता है। उसी के गम से भौतिकवाद का विकास होता है अतः आदर्शवाद इतिहास की प्रगति में एक महान सोपान है जो समसामयिक उत्पादन शक्तियों का प्रतिबिम्ब होता है।

इस दृष्टि से छायावाद की एकतास्थापक अद्वैतदृष्टि की महत्ता स्पष्ट होती है और उसकी पैगम्बरी मुद्रा भी आवश्यक लगती है।

सैद्धांतिक दृष्टि से यह अद्वैतवाद छायावाद के कला सिद्धांत में भी प्रयुक्त हुआ है। द्विवेदीयुग बुद्धिवाद (Rationalism) तथा स्थूल नैतिकता (Puritanism) पर आधारित था। उसमें कोमलभाव को नैतिकता का विरोधी मान लिया गया था। जिस प्रकार शिन्नर ने भावावग (Feeling) को ज्ञान (Reason) का अविरोधी माना था और ऐंद्रिकता को बौद्धिकता का साथी उसी प्रकार छायावादी में ज्ञान और भाव का तथा नैतिकता और ऐंद्रिकता (Sensuous impulse) का अविरोधी माना गया। छायावाद में यह स्वीकार किया गया कि ऐंद्रिकता और ज्ञान सम्बद्ध तथा सहयोगी रूप में उपस्थित हो सकते हैं क्योंकि—उनकी आत्मतिक स्थिति परस्पर अविरोधिनी है। छायावादी विवेक इसीलिए अंतःकरण और आत्मा में एकता स्थापित करना है और अंतःकरण और हृद्दिशा की प्रति श्रियाया—का आवश्यक ध्यान करता है। प्रसाद जी पूँजी बंध थे अतः उनमें यह एकता सबसे अधिक मात्रा में दिखाई पड़ती है। समस्त बुद्धि का अभाव

-
- 1 The Sensuous impulse must be taken as co-ordinate with and not subordinate to the rational impulse

मे इच्छा, क्रिया और ज्ञान को अलग-अलग मान बैठना गलत है अतः 'समरसता' का सिद्धान्त पदार्थ और मन की नैतिकता और ऐन्द्रिक आनन्द की, बुद्धि और विश्वास आदि की कामायनी में पूर्ण एकता घोषित करता है। यही एकता प्रसाद में भाषा, भाव, कल्पना और बुद्धि तत्त्व की एकता के रूप में व्यक्त हुई है।

किन्तु दृष्टि की सहसा स्वीकृति होने के बाद भी हमारा साहित्यशास्त्र छायावाद के विषय में क्या कहता है यह कहना भी आवश्यक है क्योंकि प्राचीन साहित्य शास्त्री १० रामचन्द्र शुक्ल 'छायावाद' का तटस्थ मूल्यांकन नहीं कर सके। वस्तुतः शुक्ल जी ने, पुराने घटखरो से प्राचीन काव्य का तो सफलता के साथ मूल्यांकन किया और पुराने मापदण्डों को उन्होंने सशोधित किया किन्तु उनसे आशा यह थी कि छायावाद का सशोधित मापदण्डों से मूल्यांकन संभव होगा किन्तु यह संभव न हो सका। उनके शिष्यों में १० विश्वनाथप्रसाद मिश्र भी 'घनानन्द' का मूल्यांकन तो कर सके किन्तु नवीन काव्य को समझने का प्रयत्न उन्होंने बहुत कम किया। नूतन विचार पद्धति, नूतन कल्पनाविधान के कारण क्या छायावाद प्राचीन (किन्तु आधुनिक युग में भी वैज्ञानिक प्रमाणित होने वाले) मापदण्डों से परीक्षित नहीं हो सकता ?

शम्भूनाथसिंह ने पुराने मापदण्डों से छायावाद की परीक्षा की है। छायावाद में रस, ध्वनि, वज्रोक्ति, अलंकार सभी के उदाहरण देकर उन्होंने छायावाद के ही नहीं, नवीनतम काव्य के परीक्षण की विधि की ओर भी संकेत किया है। इससे नूतन मापदण्डों का स्वतः निर्माण होगा क्योंकि जहाँ प्राचीन मापदण्ड यथावत् लागू नहीं होंगे वहीं उनके सशोधन की समस्या पर विचार करना होगा और उसी स्थान पर अन्य साहित्य शास्त्रों से अथवा 'मौलिक' मापदण्डों से सहायता लेनी होगी। इस प्रकार बना हुआ साहित्य-शास्त्र 'भारतीय साहित्य शास्त्र' का स्वाभाविक विकास होगा क्योंकि उसकी कमी पूरी की जाएगी न कि उसका पूर्ण निषेध कर दिया जाएगा जैसा कि उग्र वामपंथी चाहते हैं। उनके लिए सामंतवादी 'साहित्य शास्त्र' भी पूर्णतः सामंतवादी है यानी उस युग की कोई बात हमारे काम की नहीं है, तब प्राचीन 'धरोहर' के उपयोग का क्या अर्थ है ?

छायावाद और ध्वनिवाद—छायावाद के पूर्व का काव्य तो स्पष्टतः प्राचीन मान्यताओं के अनुसार मूल्यांकित हो सकता है किन्तु छायावाद के मूल्यांकन में कठिनाई इसलिए हुई कि आलोचकों की अपनी रचियाँ अथवा

किसी एक वाद का अनुसरण इस वाय में बाधक हुआ है। हमारे प्राचीन साहित्य शास्त्र में यदि साहित्य को देखने की द्वातात्मक ऐतिहासिक पद्धति और जोड़ दी जाय तो वह पूर्ण वैज्ञानिक साहित्य शास्त्र बन सकता है। हमने पीछे छायावाद तक के वाच्य विकास में द्वातात्मक दृष्टि का प्रयोग किया है। यहाँ भारतीय साहित्य शास्त्र का समग्रतः प्रयोग करके हम छायावाद का सक्षिप्त मूल्यांकन करने की चेष्टा करेंगे।

छायावाद द्विवेदीयुग के इतिवृत्तात्मक अर्थात् तथ्य वयनात्मक वाच्य के विरुद्ध ध्वनि की घोर प्रतिस्पर्धा है। हमारे यहाँ तथ्यकथन को वाच्य ही नहीं माना गया अतः जिस प्रकार ध्वनिकार ने कामिनी के मुख नासिका अघर आदि अंगों के अतिरिक्त प्रतीयमान लावण्य को सौंदर्य कहा है अथवा मोती की तरलता को उसी प्रकार प्रसाद जो ने भी छायावाद को मोती में प्रतीयमान कांति या विच्छिन्ति कहा है—

मुक्ताफलेषु यच्छायायास्तरत्नत्वमिवातरा।

सलज्जने यदङ्गेषु तरलावण्यमिहोच्यते॥

मोतियों में कांति की तरलता (पानी) की तरह जो वस्तु अंगों के अन्तर में दिखाई देती है वही लावण्य है।

परलव की भूमिका में पत जी ने इसी लावण्य की व्याख्या की है। पीछे उनके द्वारा की गई शब्दों की व्याख्या दी जा चुकी है। जिस शब्द में क्या तरल या लावण्य छिपा है यह उन्होंने बताया है।

ध्वनिकार ने कहा है कि महाकवियों की वाणी में प्रतीयमान कुछ और ही वस्तु है जो स्त्रियों में उनके प्रसिद्ध अघर नेत्र आदि अवयवों के अतिरिक्त लावण्य के समान शाश्वत होता है अथवा जो अलंकारादि वाच्य अवयवों से भिन्न उसी प्रकार शाश्वत होता है जिस प्रकार स्त्रियों में प्रसिद्ध अवयवों से भिन्न लावण्य।

छायावाद में इसी प्रकार के लावण्य की प्रधानता है। इस लावण्य की व्याख्या में कठिनाई इसलिए हुई कि सवय रस का ही अनुसंधान करने की प्रवृत्ति रही है जब कि ध्वनिकार ने रस ध्वनि के अतिरिक्त अलंकार ध्वनि और वस्तु ध्वनि की पर्याप्त प्रशंसा की है। रसध्वनि थपट है परन्तु अलंकारध्वनि और वस्तुध्वनि का भी उत्तम वाय माना गया है। विशनाथ द्वारा रस पर अत्यधिक बल दिए जाने के कारण रस प्रधान वाच्य के अभाव में आलाचना का निराशा हान लगी। विश्वनाथ के आधुनिक शिष्य

आवाय चरन न भी छायावाद को रमवादी दृष्टि से ही देखा था अतः वह भी निराशा ही हुई। ध्वनिकार की दृष्टि व्यापक थी अतः छायावाद में 'रसध्वनि अलङ्कारध्वनि' और वस्तुध्वनि तीनों की अधिकता है। मुख्यतः 'अलङ्कारध्वनि और वस्तुध्वनि का पूरा काव्या से अधिक प्रयोग होने के कारण केवल रसध्वनि का प्रयोग छायावाद में नहीं हुआ। इसका अतिरिक्त कवियों की आत्माभिव्यजनाया से हमारे यहां कवि निबद्धपात्रा की अभिव्यजनाएँ अधिक मार्मिक मानी जाती रही हैं। इसलिए भी छायावाद को समझन में कठिन है। क्योंकि यह स्पष्ट रहा गया है कि सहृदयपुरुष कविप्रौढाक्तिसिद्ध से कविनिबद्धवचन प्रौढोक्ति सिद्ध को अधिक चमत्कारजनक मानते हैं और उनकी गणना कवि प्रौढोक्तिसिद्ध से अलग करते हैं। कवि में स्वतः रागाद्या विष्टता नहीं होती परन्तु कवि निबद्ध में रागाद्याविष्टता होती है इसी से उनकी वचन अधिक चमत्कारक होता है।^१

इसके अतिरिक्त यह भ्रांति हमारे यहां प्रारम्भ से ही है कि अलङ्कार और वस्तु व्यजना और रम व्यजना में परस्पर विरोध है जब कि वास्तविकता इसके विपरीत है। पुराने आलम्बारिक भी कबरे बघन के कीशल को काव्य नहीं कहते थे। वह अनुभूति को आवश्यक मानते थे। इन दृष्टि से जब भामह उन्मत्त वामन आदि का देखा जाएगा तो वे अलङ्कारवादी नहीं अलङ्कारशास्त्री यानी सौन्दर्याशास्त्री दिखाई पड़ेंगे। परवर्ती टीकाकारों ने भी इस मन को नहीं समझा था। ध्वनिकार ने इसीलिए अलङ्कार व्यजना को रसाक्षिप्त बनाने पर बहुत बल दिया है—

रसाक्षिप्ततया यस्य वचनं शन्यक्रियो भवेत् ।

अपृथग्वत्न निबन्ध सोऽलङ्कारो ध्वनौ मतः ।

अर्थात् रसाक्षिप्तध्वनि में जिस अलङ्कार की रचना रस आक्षिप्त रूप में बिना किसी प्रयत्न के हो सके ध्वनि में वही अलङ्कार भाग्य है।

ध्वनिकार ने 'यमक' जैसे अलङ्कारों का प्रयोग रसध्वनि में आयासहीनता द्वारा ही प्रयत्न माना है। ध्वनिकार ने रूपकादि अलङ्कारों के प्रयोग में सोच समझकर प्रयोग करने के लिए बार-बार कहा है (समीक्ष्य विनिवेशन) और रस में अलङ्कार को ध्वनिकार सदैव ही अङ्ग मानकर चरते हैं अङ्गी मानकर नहीं (विवक्षा उत्तरत्वेन नाङ्गित्वेन वदाचन)। उल्लेख यह भी कहा है कि

अलंकार के आयासहीन प्रयोगों को भी एक बार पुनः सावधानी से देखना चाहिए कि वे कहीं अङ्गी तो नहीं हो गए हैं—

निर्व्यूढापि चाङ्गत्वे यनेन प्रत्यवेक्षणम् ।

रूपकादिरलङ्कार वयस्याङ्गत्वसाधनम् ।

छायावाद में ऐसे स्थल कम नहीं हैं जहाँ रसकी प्रधानता है और कल्पनाप्रिय छायावाक्यों ने जहाँ अलंकारों को रस के अङ्ग के ही रूप में ही प्रयुक्त किया है ।

किंतु छायावाद तो स्वतंत्र कल्पना के प्रयोग के कारण प्रसिद्ध है । अतः अलंकार व्यञ्जना और वस्तु व्यञ्जना में उनकी कल्पना आयाससहित चिन्तों की खोज में निकलती है । वस्तुव्यञ्जना में भी सश्लिष्टता लाने का प्रयास भी सायास प्रयत्न है । किंतु ध्वनिकार ने इस काव्य की श्रेष्ठता का मापदण्ड यह बताया है कि मात्र अलंकार का प्रयोग न कर अलंकार से अलंकार को जहाँ ध्वनित किया जाएगा वहाँ अलंकारध्वनित होगा और यह उत्तम काव्य होगा । इसी प्रकार वस्तुव्यञ्जना में जहाँ वस्तु से वस्तु को ध्वनित किया जाएगा वहाँ उत्तम काव्य होगा । इसी प्रकार वस्तु से वस्तु को वस्तु से अलंकार की अलंकार से वस्तु की अलंकार से अलंकार की जब व्यञ्जना होती है तो उत्तम काव्य की सृष्टि होती है । वण्य की दृष्टि से वस्तु प्रकृति में पूर्व से ही विद्यमान हो सकती है (स्वतः सम्भवी) अथवा कवि के द्वारा कल्पित (कवि प्रौढोक्ति मात्र सिद्ध) हो सकती है अथवा कविनिबद्धप्रौढोक्तिसिद्ध हो सकती है ।

यह स्मरणीय है कि अलंकारव्यञ्जना और वस्तुव्यञ्जना की पृष्ठभूमि में अनुभूति अवश्य स्थित रहती है । जो रस को केवल पुरी सामग्री के प्रयोगों में ही मानते थे वे ऐसे स्थलों को रसवादी नहीं कह सकते जहाँ रस की प्रधानता न हो यथा अलंकारध्वनि अथवा वस्तुध्वनि में । परन्तु विभावाभुभाव व्यभिचारि संयोग के अतिरिक्त भी रस अलंकारध्वनि और वस्तुध्वनि द्वारा ध्वनित होता है यथा पतंजी की पंचतीय सुपुमा के वणना में वस्तु व्यञ्जना अथवा स्वाभावोक्ति अलंकार है । ऐसे स्थानों में प्रकृति के प्रति क्या रति की व्यञ्जना नहीं होती ? इसी प्रकार अनग और छाया में अलंकार ध्वनि में क्या विभिन्न विज्ञापण और अलंकार हृदय की किसी वृत्ति को स्पष्ट ही स्पष्ट ध्वनित नहीं करते ? पतंजी ने प्रकृति में प्रीति आसीत विषय में तो यहाँ तक कहा है कि 'बाना की आर भी वह नहीं देखना चाहते तब क्या प्रकृति के अनङ्ग वणन रति को ध्वनित नहीं करते उसी तरह

जिस तरह नारी के प्रति आसक्ति श्रृंगारिक वणनो द्वारा ध्वनित होती है । अतः असंलियत यह है कि छायावाद में कही वही तो रसामक स्थल है कही अलंकार और वस्तुध्वनि का प्रयोग है वही वस्तु से वस्तु को वस्तु से अलंकार को अलंकार से वस्तु आदि को ध्वनित किया गया है और उसके बाद यह ध्वनि पुनः हृदय की किसी वृत्ति को भी ध्वनित करती है अतः छायावाद में शास्त्रीय दृष्टि से ध्वननव्यापार कई तत्त्वों को एक साथ ध्वनित करता है, इसीलिए उसमें इतना आकर्षण है । कामायनी में एक साथ ही कितने तत्वों— इतिहास मनोविज्ञान समाजशास्त्र अध्यात्म आदि को ध्वनित किया गया है अतः छायावाद में एक भी उक्ति ऐसी नहीं है न प्रयोगवाद में ही है जिसका मूल्यांकन ध्वनि सिद्धांत द्वारा न हो सके और यदि रस सिद्धान्त को व्यापक अर्थों में लिया जाय अर्थात् इस अर्थ में कि काव्य में सदा और सबत्र किसी न किसी भाव की ही व्यंजना होती है शानरहित काव्य निकृष्ट होगा यथा प्रहेलिका काव्य तो रसवाद के द्वारा भी प्रत्येक काव्य का मूल्यांकन हो सकता है किंतु यदि रस के लिए विभावानुभाव संचारी—सभी तत्वों का सहयोग पुराने ढंग पर ही अनिवार्य माना जाएगा तब आनंदवधन और अभि नयगुप्त और पणितराज जगन्नाथ हमारी अधिक सहायता कर सकेंगे क्योंकि निश्चित रूप से ध्वनिवाद ही सबसे अधिक व्यापक और पूरा सिद्धांत है उसमें प्रबंध काय मुक्तककाव्य दोनों के मूल्यांकन की क्षमता है ।

वस्तुतः प्रधानता के आधार पर नियंत्रण करने के कारण जहाँ रस अलंकार और वस्तु का नाम दिया गया है वहाँ भ्रमवश यह मान लिया जाता है कि एक के प्रधान होने से अन्य तत्वों का वहाँ अल्पताभाव हो जाता है जबकि आचार्यों ने अगी और अग के रूप में विभिन्न तत्त्वों को देखने पर बहुत बल दिया है । उदाहरण के लिए रस या असत्तत्त्वक्रमव्यंग्यध्वनि वही मानी गई है जहाँ रस की प्रधानता हो केवल भाव व्यंजना में रस नहीं माना गया ।

एव वादिनि देवपी पार्श्वे पितुरधोमुखी ।

लीला कमल पत्राणि गणयामास पावती । (कुमारसम्भव)

अर्थात् देवपि के ऐसा कहन पर पिता के साथ बठी हुई पावती मुँह नीचा करके लीला वमन की पसुडिया गिनने लगी ।

लाचनकार ने इस पद्य को लज्जारूप व्यभिचारि भाव का अभिव्यजक माना है । और कहा है कि यहाँ असत्तत्त्व क्रमव्यंग्य ध्वनि नहीं है क्योंकि जहाँ साधारण शब्दों से वर्णित विभाव अनुभाव और व्यभिचारी भावों से रसादि

की प्राप्ति होती है वही केवल असलक्ष्यत्रमव्यग्यध्वनि होती है ।^१ अतः उक्त श्लोक में केवल व्यभिचारी भाव की ही व्यञ्जना मानी गई है ।

रस के इस सकीर्ण अर्थ में छायावाद में बहुत कम रस प्राप्त होगा किन्तु भाव-व्यञ्जना जहाँ प्रधान है और अलंकार और वस्तु-व्यञ्जना गौण उसे रसवादी का-य ही मान लेना उचित है इससे रसवाद व्यापक होगा और छायावाद में ऐसे उदाहरण बहुत हैं । इसी प्रकार जहाँ अलंकार अगो और रस या भाव अग हो वहाँ काव्य को चमत्कारवादी कहकर निरृष्ट नहीं माना जा सकता । जहाँ भाव या अनुभूति इतनी अधिक गौण हो कि हृदय के लिए कुछ न मिले केवल मानसिक व्यायाम ही हो वही चमत्कारवाद मानना चाहिए । इसी तरह वस्तु-व्यञ्जना में जहाँ भाव और अलंकार की प्रधान रूप से सत्ता न हो वहाँ उसे इतिवृत्तात्मक माना गया है । वस्तु जहाँ अलंकार या किसी भाव को व्यञ्जित करती हो अथवा किसी विशेष मानसिक स्थिति में वस्तु की वर्णना हो वहाँ प्रधान रूप से वस्तु का सौन्दर्य और अप्रधान रूप से रस और अलंकार का भी आनन्द मिलता है । प्रारम्भिक आचार्यों ने अचेतन पदार्थों पर आरोपित चेतना से युक्त वर्णना को जय रसवत् अलंकार कहा था तब अप्रत्यक्ष रूप से प्रकृति के मानवीकरण में रस की सत्ता स्वीकार की थी—

तरङ्ग भ्रूमङ्गा लभिनविहग धनिरशना
विक्वथती कन वसनमिव सरम्भशिथिनम्
यथाविद्ध याति स्थनितमभिसन्धाय बहुशो
ननिरूपेणय भ्रुवमसहना सा परिणता ।

अर्थात् टेढ़ी भौहा के समान तरंगा को और कंधना के समान सुन्ध विहग पक्षि को धारण किये हुए क्रोधावेश में खिसके हुए वस्त्र के समान कना को खींचती हुई यह नदी बार-बार ठोकर खाकर जो टेढ़ी धाल से चली जा रही है सो जान पड़ता है कि मेरे अगेक अपराधो को देख कर झठी हुई वह उबशी ही नदी रूप में परिणत होगई है ।

यहाँ वस्तु-व्यञ्जना है इसे वीर नीरस बहेगा ऐसा मानवीकरण ही छायावाद में है ।

वस्तुध्वंजना—

भावघात हठाञ्जनस्य हृदयाजन्याग्रम्य यन्तर्गतम् ।
 भङ्गीभिविविधाभिरात्महृदय प्रच्छाद्य सजीडये ।
 स त्वामाह जड तन सहृदयम्मन्यन्व दुःशिक्षितो ।
 मन्येऽमुष्य जडात्मता स्तुतिपद, त्वत्साम्यसभावनाम् ।

हे भावघात अर्थात् पदार्थ समूह ! समग्र विश्वसौन्दर्य के भण्डार इस प्राकृतिक जगत् के चन्द्रमा आदि पदार्थ-समूह ! तुम विविध प्रकारों से अपने आन्तरिक रहस्य को छिपाकर और लोगों को हठात् अपनी ओर आकृष्ट कर स्वेच्छापूर्वक नचाते हुए जो कीटा करते हो, उसी से दुःशिक्षित और सहृदयता का मिथ्याभिमान करने वाले लोग तुमको “जड” कहते हैं। वस्तुतः वे स्वयं जड हैं। परन्तु उनको “जड” कहना भी तुम्हारी समानता का सम्पादक होने से उनके लिए स्तुति रूप ही है, यह प्रतीत होता है।

लोचनकार ने यद्यपि यहाँ ‘रिसी महापुरुष’ का अप्रस्तुत चरित्र प्रतीयमान माना है परन्तु हमें यहाँ ‘पदार्थ समूह’ की उक्त स्तुति से ही तात्पर्य है। छायावाद की महत्ता उक्त पद्य द्वारा स्पष्ट है। पदार्थसमूह के आन्तरिक रहस्य और आकर्षण को व्यक्त करने वाले छायावादी काव्य की निन्दा ‘जडता’ ही है।

अरे ! ये पल्लव-बाल !

सजा सुमनों के सौरभहार गूँथते वे उपहार ।
 अभी तो हैं ये नवल-प्रवाल, नहीं छूटी तरुवाल ।
 विश्व पर विस्मित-चितवन डाल, हिंवाते अधर प्रवाल ।
 न पत्रों का मर्मर सगीत, न पुष्पों का रस, राग, विराग ।
 एक अस्फुट, अन्धष्ट, अमीन, भुक्ति की ये स्वप्निलमुस्कान ।
 सरल शिशुओं के भुवि अनुराग, वन्यविहंगों के गान ।
 प्रथम मर्तु के फूलों का बान, दुरा उर में कर मृदु आघात ।
 रुधिर से फूट पड़ी रचिमान, पल्लवों की यह सबलप्रभात ।
 शिराओं में उर की अज्ञात, नव्य जीवन कर यत्तिवान ।

यहाँ ‘पल्लवों’ का अलङ्कृत वर्णन है। पल्लवों को ‘शिशु’ बना देने से ‘रूपक’ अलंकार है, किन्तु ‘मानवीकरण’ भी साथ-साथ चला है। किन्तु पूर्ण कविता यह व्यजित करती है कि प्रकृति ‘जीवन और मति’ देती है, तथा “मुख

वा समय आकषक होता है (मुग्ध हाथे मधु से मधुवान मुरभि से अस्थिर मस्तानाश) । यहा ध्वननव्यापार से अर्थान्तर को प्रकट करता है ।

इस प्रकार पलनवा की सुदरता यन्त्रित होने से यहा वस्तुव्यजना है किन्तु रूपक से मानवीकरण व्यजित होने से अनकार से अनकार व्यजना और पूरी कविता से एक मानवीय सत्य की भी व्यजना है । छायावाद की वस्तुव्यजना म पदार्थ की सुदरता की व्यजना के साथ साथ जीवन सत्यो और अनकारा की व्यजनाए भी हाता चरती हैं और यह भी स्मरणीय है कि प्रकृति के प्रति कवि की आम त्त की व्यजना के कारण ही यह पद्य इतना सुन्दर बन पडा है । यह कौशन द्वितीय युग म अथवा रीतिकाल म कहा था ?

इसी प्रकार उच्छ्वास मे पवतीय मुपुमा बीचिविलास छाया बादल आदि मे पत जी ने नाना व्यजनाएँ भरी हैं । प्रकृति कितनी सुंदर है यह सध्य सबत्र ध्वनित होने के कारण इन रचनाओं म उच्चकोटि की वस्तुध्वनि मिलती है जिसके साथ कवि के हृदय का राग भी ध्वनित होता चलता है निराशा की यमुना क प्रति तरंग के प्रति जुही की कली आदि म भी यही प्रक्रिया अपनाई गई है । जुही की कली और मौननिमग्न (पत) म रहस्य मय सत्ता की भी व्यजना है । महादेवी के कौन तुम मेरे हृदय मे मे भी यही विवेपता है । प्रकृति की सुंदरता छायावाद म सबत्र किसी अथ रहस्यमय सौंदर्य को ध्वनित करती चलती है ।

अथ शक्ति उदभव सलक्ष्यक्रम व्यग्यध्वनि मे प्रौढोक्ति—उपयुक्त उद्धरण स्वत सम्मवी वस्तु के उदाहरण हैं किन्तु कवि द्वारा वल्पित वस्तु भी व्यजित होता है छायावाद म इस प्रकार की ध्वनि के अनेक उदाहरण हैं । ज्योत्स्ना (पत) कवि प्रौढोक्ति मात्र है जिससे ऐसा समाज ध्वनित होता है जिसमे पूण सौम्य समानता और स्वतंत्रता है । आसू की ये पक्षिया देखिए—

चबना स्नान कर आवे चद्रिका पव मे जैसी ।

उम पावन तन की शोभा आलाक मधुर थी वैसी ।

चबला चाँदनी म स्नान नहा कर सकती क्योंकि चम्पनी रात म मेघ होने पर ही विजनी चमक सकती है और मेघ रहने पर चाँदनी नहीं रह सकती अत यहाँ कवि प्रौढोक्ति मात्र है । यहाँ नायिका म चमक और शीतलता दाना एक साथ है यहाँ वस्तु व्यग्य है ।

कवि निबद्ध वस्तु प्रौढोक्ति—

नीन परिधान बीच गुरुमार गुन रहा मृदुल अधखुला अग ।

खिना हा ज्या विजनी वा फून मेघ बन बीच गुनाबी रग ।

यहाँ बिजली का गुष्प' कवि वस्तिपत है। शब्दा के अंग की चमक व्यर्थ है—

कुसुम-कानन अचल मे मन्द पवन प्ररित सौरभ सुकुमार ।

रचित परमाणु पराग शरीर खड़ा हो ले मधु का आधार ।

और पड़ती हो उस पर शुभ्र नवल मधुराका मन की साध

‘कुसुम कानन मे पराग और मधु से निर्मित शरीर लोक मे नहीं मिलता अतः यह कवि प्रौढोक्ति मात्र है और शब्दा के शरीर की सुगंध मधुरता मादकता, शीतलता आदि वस्तु' व्यर्थ है। चूँकि उक्ति पद्यो मे मनु का कथन है अतः यहाँ कवि द्वारा निबद्ध वक्ता से सम्बन्धित प्रौढोक्ति है। इसे अधिक सुन्दर माना गया है क्योंकि इसमे 'राग' अधिक रहता है।

शब्द शक्ति पर आधारित ध्वनि—‘शब्द शक्ति उदभव अर्थान्तर सक्रमण' का उदाहरण मैं तोड़ती परयर' (निराला) से जम्भुनाथ सिंह ने दे दिया है (पृष्ठ २४४) 'मैं तोड़ती परयर' शब्द अपना मुख्यार्थ छोड़कर मजदूरिली के दुःख, सामाजिक विषमता आदि की भी कथना व्यञ्जित करते हैं।

अत्यन्त तिरस्कृत वाच्यध्वनि—उक्त कवियों में मुख्यार्थ की आवश्यकता रहती है किन्तु इसमे वाच्यार्थ सर्वथा अनपेक्षित हो जाता है यथा 'बाँध्रा है विधु की किसने इन बाँधी जजीरो से' मे विधु' का अर्थ मुख और जजीरो का अर्थ केश लिया गया है। इसी प्रकार पतंगी के उद गया अचानक लो मूघर" में पहाड़ उड़ नहीं सकते अतः पहाड़ का अवश्य हो जाना ही व्यञ्जित है।

अर्थान्तर सक्रमण और अत्यन्त वाच्यतिरस्कृत ध्वनियों मे प्रथम मे वाच्यार्थ के बाद अनुरणन व्यापार से अन्य अर्थ की प्रतीति हो जाती है। दूसरी ध्वनि मे मुख्यार्थ मे सहता बाधा देखकर सादृश्य के आधार पर पाठक के मन में अन्य अर्थ ध्वनित होता है। छायावाद मे इस प्रकार के प्रयोग बहुत हैं, जब कि ब्रजभाषा और द्विवेदीयुग के कई कवि श्लेष' के प्रयोगो को नहीं छोड़ सके। रत्नाकर' ने ब्रजभाषा मे श्लेषमूलकता' के कारण व्यर्थ के चमत्कारवाद को प्रथम दिया है यथा 'रस के प्रयोगनि मे सुखद सजोगनि आदि कवितो मे। गुप्तजी ने साकेत' मे 'उप रुदन्ती विरहिणी के रुदनरस के लेप से' जैसे श्लेषात्मक प्रयोग किए हैं। श्लेष' मे अभिधा प्रधान रहती है जबकि उक्त प्रामाण्यपूर्ण प्रयोगो मे लक्षणाओं के द्वारा नए अर्थ ध्वनित किए गए हैं।' इन्होंने सिद्धा श्लेष में तथ्यकथन' प्रधान रहता है और उक्त ध्वनियों मे 'अलंकार' प्रधान रहता है अतः छायावादी पद्धति श्लेष प्रणाली से अधिक श्रेष्ठ है। ब्रजभाषा के रसवादी कवि इसीलिए श्लेष प्रणाली से बचे हैं क्योंकि उसमे कवि

का केवल द्विअर्थक 'ग' पर ही अधिकार प्रकट होता है काष्ठ में व्यजना नहीं आ पाती ।

अनकार ध्वनि—छायावाद में कल्पना का अतिरेक है यह हम कह चुके हैं । पदार्थों के चपन में वविगो ने मुख्यतः सादृश्यमूलक अलंकारों का प्रयोग किया है । उपमान विधान में उपयुक्त और नवीन विशेषणों का प्रयोग छायावाद के शिल्प की विशेषता है । अतः पर्यायमूलक ध्वनि छायावादी अलंकृत वणनों में बहुत अधिक मिलती है । इसके सिवा अलंकारों के द्वारा वस्तु और अलंकारों को ध्वनित करने से छायावादी अनकृत शली में चाहता अधिक आ गई है—

अलंकार से अलंकार की ध्वनि—

मेखलाकार पवत अपार अपने सहस्र टा गुमन फाड़ ।

अवलोक रहा है बार बार नीचे जन में निज महाकार

जिसके चरणा में पड़ा ताल क्षण सा फैला है—विशाल

यहां रूपक और उपमा अलंकारों द्वारा मानवीकरण अनकार व्यजित है अतः यहां अलंकार ध्वनि है ।

यही तो बाटे सा चुपचाप

उगा उस नरुवर में—सकुमार ।

सुमन वह था जिसमें अविकार

बध डाला मधुकर निष्पाप ।

यह अनकार द्वारा यह वस्तु व्यजित है कि वक्रा में भी दुबलता होती है । अविकार निष्पाप शब्द अपना अर्थ छोड़कर उक्त अर्थ देने हैं । यहां अर्थ शक्ति उद्भव सलक्ष्यक्रम व्यंग्यध्वनि है ।

हो गया था पतपङ्क मधुवाल

पत्र तो आने हाथ नवन ।

मड गए स्नेहवृत्त से फूल

लगा यह असमय कैसा फन ।

यही स्वभावाक्ति अलंकार से यह वस्तु व्यजित है कि एक का दिनांक दूसरे के नाम का कारण है । इस प्रकार उचीन विशेषणों से वण्य वस्तु के निहित सौन्दर्य की व्यजना छायावादी शिल्प की विगपता है । कामायनी में चित्ता के विगपण ध्वन्यामक है उनसे चित्ता के उत्पन्न होने पर सारी मानसिक दशाएँ ध्वनित हो जाती हैं जिन्हें वह कर नहीं बताया जा सकता ।

ये विशेषण वाच्यार्थ को सर्वथा छोड़कर अत्यन्ततिरस्कृत वाच्यध्वनि के भी उदाहरण हैं। इसी प्रकार पन्तजी की इन पक्तियों में—

यूढ सास सी यतिपति हीन
जपनी ही कम्पन में लीन
सजल कल्पना सी साकार
पुन पुन प्रिय पुन नवीन—वाचिविलास

इसी प्रकार अनय के लिए नियम की नयनवह्नि के सप्त स्वर्ण, असीम सौन्दर्य राशि में हृत्कम्पन 'स्वप्न' के लिए अतीतमृदुहास, पक्षी के लिए 'विटपञ्चालिका' 'विश्रवेषु' के लिए भारत के मृदुल झकोर, बाल कल्पना, 'निर्झर' के लिए 'जलद ज्योत्स्ना के गति', छाया के लिए रतिश्रान्ता ब्रज घनिता, मुक्त कुतला, विरक्ति, बच्चों के तुलसेभय, असीम की आँखमिचीनी, अस्पृश्य अप्सरसि, तथा 'नक्षत्र' के लिए अनन्वय वृत्त, स्वर्ण समय के सुखमय स्मारक, अविश्वित्युग के मुद्राञ्जर, सजलविमम्बर के ताड़व आदि अनेक विशेषणों का प्रयोग पन्तजी ने किया है। इनमें कुछ सुन्दर है, कुछ कल्पना का व्यर्थ प्रदर्शन बताते हैं परन्तु उनमें ध्वन्यात्मकता सर्वत्र है, यह स्मरणीय है।

निरासा के 'नीन तुम सुभ्र विरण बखना' में 'हृत्क' अलंकार और 'कुन्दघवलदशना' जैसे विशेषण एक अज्ञात और मूर्ख अशरीरी 'सुन्दरी' के अस्तित्व को भी ध्वनित करने में पूर्ण समर्थ हैं। 'बह' में भी यही विशेषता है, यहाँ 'अलङ्कृति' सर्वत्र ध्वन्यात्मक है, वह 'वस्तु', 'अलंकार, भाव को एक साथ संकेतिन करती हुई चली है—

सौन्दर्य सरोवर की वह एक तरंग
रिन्तु नहीं चंचल प्रवाह-उद्दाम—बेग
सकुचित एक सज्जित गति है वह
प्रिय ममीर के अब

और सन्ध्या-सुन्दरी में तो सारा वातावरण अपरिमित सौन्दर्य के साथ-साथ ध्वनित हुआ है—

छाँद सी अम्बर-स्थ से चली
नहीं बजती उसके हाथों में वीणा
नहीं होता कोई अनुराग राग आता
नूपुरों में भी रुझनरुझन नहीं

सिफ एक अव्यक्त शब्द सा चुप चुप चुप
है गूँज रहा सब कहीं ।

महान्वी क रूपसि तेरा घन वेशपाश और बासन्ती रजनी में भी
वातावरण को अलकृति द्वारा पूणत ध्वनित किया गया है। छायावाद ने इस
ध्वन्यामय वस्तु वणना और अलंकार वणना से 'रोचनवार' के इस कथन को
पूण खरिस्ताय कर लिया है—

भावज्ञात हठाञ्जनस्य हृन्मन्याश्रम्य यन्नतयन
भङ्गीभिर्विविधामिरामहृदय प्रच्छाय सङ्गीडसे ।

रसध्वनि — छायावाद में कविया की निजी आशा-आकांक्षा-स्थाना
आदि की व्यञ्जना तथा अचेतन प्रकृति का चेतनवत् वणन वस्तुतः रसवादी काव्य
में गिना जाना चाहिए। कामायनी में मनोवृत्तियों का मानवीकरण तथा चादनी
रात प्रत्यक्षाल में पृथिवी आदि के वणन वस्तुतः रसमय हैं। यहाँ यह दुरा
ग्रह व्यर्थ होगा कि यहाँ रस की पूण सामग्री ध्वनित है या नहीं। वस्तुतः ऐसे
वणनों में रस की जिस सामग्री का वणन न हो उसका समाहार कर लेना
चाहिए। कई स्थानों पर पूण रस-सामग्री मिलती भी है—

गिर रही पलकें झुकी थी नासिका की नोक ।
झूठता थी काज तक चढ़ती रही बेरोक ।
स्पर्श करने लगी सज्जा ललित कण कपोल ।
खिला पुनक बदल सा था भरा मदगद बोल ।

यश केवल अनुभावा का वणन है परन्तु यद्वा आश्रय और मनु
आसम्बन्ध उपस्थित है। रति स्थायी भाव और प्रकृति उद्दीपक है। रोमांच
और नज्जा धिगत जीवन की स्मृति के बिना रह नहीं सकते अतः एम स्थाना
में रसध्वनि स्पष्ट है।

छने में हिचक दखन में पनक आँखा पर झुकती हैं ।
बनरख परिहाम भरी गूँज अंधरा तक सहसा रकती हैं
सवेत बर रही रामानी चुपचाप बरजती छड़ी रही ।

ऐसे स्थानों में अनुभाव के अतिरिक्त अन्य रस के अंग का समाहार बहुत
बहुत कठिन नहीं है। कामायनी के अंतिम सर्गों में शांतिरस का पूण परिपाक
हुआ है। वस्तुतः कामायनी में सबत्र हृदय की वृत्तियों का ही संपद प्रदान
हान से यह काव्य केवल बुद्धिवादी काव्य नहीं कहा जा सकता ।

पन्तजी ने सयोग शृंगार की स्मृति के रूप उच्छ्वास में नायिका के सौंदर्य का वर्णन किया है और 'आँसू' में तो परम्परागत विरह वर्णन ही मिलता है—

आह ! यह मेरा गीला गान
वर्ण वर्ण में उर की कम्पन
शब्द शब्द में मुग्धि की दशन
धरण धरण है आह

तथा

घघकती है जलदो से ज्वाल
धन गया नीलम व्योम प्रवाल
भाज साने का सन्ध्याकाल
जल रहा जलुगृह सा विकराल ।

महादेवी का सारा काव्य 'विप्रलम्भ शृंगार' मात्र है, पूर्ववत् उनके हृदय की 'वेदना' ही व्यजित हुई है—

दीप मेरे जल अकम्पित धूल अचल ।
सिन्धु का उच्छ्वास धन है ।
तडित तम का विचल मन है ।
भीति क्या नभ है व्यथा वा ।
आँसुओं से सिक्त अचल ।

यहाँ प्रकृति उद्दीपक मात्र है, यहाँ कविमयी की 'रति' ही मुख्यतः ध्वनित हुई है अतः अलंकार रस के अंग के रूप में महादेवी ने प्रयुक्त किए हैं—
सद बुझे दीपक जला लूँ ।

क्षितिज भार तोड़ कर अब, गा उठी उन्मत्त आँधी ।
अब घटाओं में न रुकती, लासतन्मय तडित बाँधी ।
धूलि का इस वीण पर मैं तार हर तृण का गिला लूँ ।

यहाँ 'रूपक', प्रतीक (आँधी) मानवीकरण (लासतन्मय तडित) आदि अलंकार हृदयगत भाव वीं अभिव्यजना में सहायक मात्र हैं ।

निराला के काव्य में तो प्रकृति वर्णन भी 'अनुभूति' व्यजित करने का माध्यम है यथा तरंगों के प्रति में अंतिम वश । 'सरोज स्मृति' (करण रस) शिवाजी का पत्र (वीर रस) जागो फिर एक बार (वीर रस) बादल राग

(वीर रस) गीतिका के शृंगार मूलक गीत (सयोंग और विप्रलम्भ शृंगार) आदि अनेक रचनाओं में रसपरक स्थलों की कमी नहीं है ।

इस प्रकार छायावाद में रसध्वनि का अभाव नहीं है ।

अचकृति—छायावाद ने सौन्दर्य की सृष्टि के लिए नूतन अप्रस्तुत-विधान किया था । द्विवेदीयुग में परम्परागत उपमान ही अधिक मिलते हैं । हम कह चुके हैं कि छायावाद सादृश्य पर सबसे अधिक ध्यान देता है । कल्पनाशील छायावादों की ने मानसिक स्थितियों और वर्ण्य वस्तुओं का उपयुक्त सादृश्य खोजकर उन्हें सचित्रित कर दिया है, सादृश्यमूलक अलंकारों का प्रयोग कोई अद्भुत घटना नहीं थी किन्तु नए उपमानों अथवा पुराने उपमानों के नूतन विन्यास में वर्ण्य वस्तु को सचित्रित करना छायावाद की विशेषता है—

अरे, ये पल्लव बाल ।

विश्व पर विस्मित चित्तवन डाल, हिलाते अधर-प्रवाल ।

अधर की 'प्रवाल' से उपमा नवीन नहीं है, किन्तु 'हिलाते' शब्द के प्रयोग से चित्रोपमता आ गई है । पन्तजी की सादृश्यप्रियता द्रष्टव्य है—

उपमाएँ—(१) खिल उठी रोओ सी खत्ताल, पल्लवों की यह पुलकित डाल ।

(२) सिड़ी के गूढ हुलास

(३) ढाल सा रखवाला शशि आज

(४) अरण्य कतियों से कोमल घाव

(५) ब्रुहरे सी भावी

(६) तडित सा ध्यान

(७) जुगुनुओं से प्राण

(८) सरल शुक सी मुग्धि

(९) विधुर उर के से भदु उद्गार

(१०) इन्द्रजाल ही स्वर्ण-गराग

(११) जलनिधि की मृदु पुलकावलि सी

(१२) तारकों में पलकों पर मूढ

(१३) बच्चों के तुलसे भय सी

(१४) कभी लोभ सी लम्बी

(१५) कभी लुप्ति सी होकर पीन ।

- रूपक—(१) तरणतम सुंदरता की याग, मधुमा (पानव के लिए)
 (२) मेखलान्तर पवत अपार अपने सहस्र दृग-मुमन फाड़
 (३) उचक चपला के चचल-बाल
 (४) चला मनिदृग चारा ओर अरी बारि की परी किंगोर ।
 (५) चाँदी के चुम्बन का चूर
 (६) तुमने भौरो की गुजित ज्या कुसुमा का लीलायुध थाम ।
 अलिल भुवन के रोम रोम में केशर शर भर दिए निशाम ।
 (७) बजा दीप सासो की भेरी सजा सङ्कुश बलशाकार ।
 पतक पाँवड़े बिछा खड़े कर रोचो में पुसवित प्रतिहार ।
 गोमावनि की शर शैय्या में तडप तडप करता धीत्कार ।
 ऐ त्रियन के नयन बह्नि के तप्त स्वप्न ऋषियों के गान ।
 (८) ऐ नखरता के लघु बुदबुद काल चक्र के विद्युत्तन्म ।
 ऐ स्वप्नो के नीरव चुम्बन, तुहिन दिवस, आकाश सुमन ।

पत्तजी के नौकाविहार एक तारा गगा नक्षत्र, बादल आदि रचनाओं में नूतन उपमाओं और रूपों का ही अधिक समत्कार मिलता है । विनोदविषय के कारण इन उपमानों में और भी आकर्षण उत्पन्न हो गया है । कल्पना के क्षेत्र पर नूतन उपमान खोजने के प्रयत्न में पत्तजी ने सादृश्य का अधिक ध्यान रखा है अतः बहुतों के, और अजनबी उपमान उनमें बहुत कम मिलते हैं, चित्रोपमता के लिए सादृश्य का ध्यान रखना ही पड़ता है ।

निराला में भी सादृश्यमूलक अलंकारों की ही प्रधानता है पत्तजी की तरह विरोधमूलक अलंकार भी नहीं मिलती—टूट गई पतवार, पारावार अपार प्रातः समीरण सा जीवन, अथवा सा चचल, यात्रिका सी चितवन, जीवन प्रभून यौवन की माया सा ध्यान आँसू सा उर का उदगार सूपुर की ध्वनि सी तरंग घाँघी सा मुख ज्योत्स्ना सा गाँठ बीच चितवन, मरु मरोचिका सी ताक रही आकाश, हृदय सरोवर का जलजात, उठा तूलिका मृदु चितवन की बनव-भौरो के नीरव अथु कणों में भर मुस्कान, दिवस स्वप्न सा, अनंत का नीला अचल हिला हिलाकर, सोह रहा शीत-कटि में अम्बर शैवाल तैर तिमिर तिल भुज भृंगाल, तुम दिनकर के खर निरण जाल में सरसिज की मुस्कान तुम चित्रकार घनपटल श्याम, मैं तद्वित तूलिका रचना, इत्यादि ।

निराला की समासमूलक पद्यावली सादृश्यमूलक अलंकारों से गुजित होकर ही व्यक्त हुई है।

मृत के लिए अमृत और अमृत भावनाओं के लिए मृत उपमान भी छायावाद की विशेषता है सभी कवियों में यह विशेषता मिलती है। और महादेवी में भी सादृश्य को आधार बनाकर ही उपमान विधान किया गया है—हिम स्तब्ध उसी के हृदय समान उसी तपस्वी से देवदाह जो चिता विश्ववन की व्याली अभाव की चपल बालिका जय ल भी सी उपा सिंधुसेज पर धरा बधू मधुर जागरण सी आशा शीतल दाह सा जीवन मानो हूँसी हिमानय की है फूट जाती करती बल गान जब कामना सिंधु तट आई ल सध्या का तारा दीप ससृष्टि जलनिधि तीर सरगा से फकी मणि एक पहिली सा जीवन तक जाल सी अलकें आनि।

रूपवातिशयोक्ति अलंकार में साकेतिकता अधिक रहती है नक्षत्राग्रिम छायावादियों ने साध्यावसना लक्षणा के लिए इस अलंकार का प्रयोग भी दुरुब किया है—

बाधा था विधु को किसने उन काली जदीरो से।

मणि वाले पणियों का मुख क्या भरा हुआ हीरो से।

(प्रसाद)

कहाँ सूर के रूप वाग के दाहिम कुद विवध अरविद।

कदनी चम्पक श्रीफल मृगशिशु खजन शुक पिक हस भित्तिद।

काने नागो में मधूर का बंधुभाव सुध सहज अपार

—(निराला)

कमल पर जो चार खजन थे प्रथम

पल फन्काना नहीं थे जानते

अपन मोखी चोट कर अर पल की

ये विकल करने सगे हैं अमर को

—(पत)

महादेवी में भी सादृश्यप्रियता ही अधिक है—सिंधु का उच्छ्वास घन सहित तम का विवल मन में सरित विवल में उमि विरल मोम सी साधें अगधूम-सी साँस गुमन में सवेत लिपि चंचल बिहग स्वर ग्राम तरन मोती से नयन भरे पारद से अनवीध मोती साँस इहे बिन तार पिरोती विद्यत के चरण घुस सा तन दीप सी मैं नीनम की निस्सीम पटी पर तारा के बिखरे सित अक्षर किरण की अजन रेखा तम कारा नन्दी साध्य रगा सी चितवन

पापाण चुराए हैं, सहरो से स्पन्दन, तारको से चित्र उज्जवल, हाट किरणो की, विद्युत-प्यास, चन्दन सी ममता, नभ मेरा सपना स्वर्णरजत, हीरक जल, गून्गताभर तरल मोती से मगुर दीप आदि ।

परवर्ती छायावाद में यह अलङ्कृति कम हुई है क्योंकि अत्यधिक अलङ्कृति के बाद अभिधावादी शैली की ओर कवि उन्मुख हो रहे थे, वचन, नरेन्द्र दिनकर आदि में सरल उपमाएँ मिलती हैं और वाच्यार्थ मूलकता बढ़ने लगती है ।

सौन्दर्य का आधार सादृश्य है । इस 'सत्य' की उपेक्षा आगे चलकर नहीं कविता में हुई, जिसमें किंचित् 'सादृश्य' के आधार पर उपमान विधान होने लगा ।

भाषा—छायावाद में व्यावहारिक भाषा का बहिष्कार मिलता है, जो द्विवेदीयुग की विशेषता थी । छायावाद के पूर्व इस व्यावहारिक भाषा को काव्य में प्रयुक्त होते देखकर लोग खीझते थे । यह भी कहा जाता था कि खड़ी बोली में सुकुमार और सूक्ष्म भावनाओं की व्यञ्जना-शक्ति का अभाव है । छायावाद ने इस आरोप को असत्य सिद्ध करने के लिए सन्निव भाषा को 'अति' की सीमा तक पहुँचा दिया । शब्दशिल्प के नूतन चमत्कारों से छायावाद ओतप्रोत है । अमुन्दर, कठोर और अशोभन शब्दावली का छायावाद ने बहिष्कार किया । इससे वाक्य भाषा 'समर्थ' अधिक हुई किन्तु उसकी 'सहजता' कम हो गई, काव्य का स्तर जन साधारण से एकदम ऊँचा उठ गया । इस कमी को स्वयं छायावादियों ने महसूस किया—भाषा के साथ केवल सौन्दर्यमूलक दृष्टि की अधिकता के विरुद्ध भी प्रतिक्रिया हुई अतः 'कुकुरमुत्ता' जैसे काव्य लिखे गए—किन्तु 'जुही की कली' और 'कुम्भरमुत्ता' में काव्य की दृष्टि से कौन उत्कृष्ट रचना है ? निश्चित रूप से 'जुही की कली' । इसी प्रकार भुगन्त, भुगवाणी और ग्राम्या से पन्त जी की 'पल्लव' और 'गुजन' की रचनाएँ काव्य की दृष्टि से श्रेष्ठ हैं । क्योंकि परवर्ती काव्य में चित्रण सश्लिष्ट नहीं हो पाए और सिद्धान्तों की घोषणाएँ अधिक होने लगी । ग्राम्या अपेक्षाकृत अधिक उत्कृष्ट रचना है क्योंकि उसमें कवि की सौन्दर्यमूलक दृष्टि विद्यमान है । भाषा में व्यावहारिकता और सरलता के आन्दोलन ने काव्य को सहज बनाया परन्तु छायावादी काव्य भाषा का "वैभव" और "सावध्य" खड़ी बोली में पुनः नहीं आ सका । दुरावस्था में हमें यह वैभव छटकता है, काव्य को जगप्रिय बनाने की भी हमें चिन्ता है किन्तु दुरावस्था दूर होते ही 'छायावाद' के शब्द-कीरल

और साहित्य की भाषा पुन बढगी उसी प्रकार जिस प्रकार हमें कालिदास और भवभूति आज प्रिय लगते हैं। छायावागीश्वर काव्य के प्रति रुचि जागृत करने के लिए छायावाद की भाषा को कोमल के स्थान पर यह सोचना अधिक श्रमस्वर होगा कि जत छायावाद इतना अधिक क्या आकर्षित करता है ? उसकी भाषा में आखिर कौन सा आकर्षण है ? हम आज की आवश्यकताओं का अनुभव कर यह एक बात हुई कि तु छायावाद में जिस सुरभि शान्तिता और भव्यता का विधान काव्य भाषा में किया गया वह एक उपलब्धि है। उसकी निम्ना न कर उसकी असामयिकता पर बल देना अधिक श्रमस्वर होगा। आज हम अलङ्कृति नहीं चाहत भाषा के सहज रूप को चाहत हैं परन्तु यह कौन कह सकता है कि नीरस असलित पद्यान्ती से उबकर बल हम पुन सलित पदावली को पसन्द न करने लगे रुचि के इतिहास में पुनरावृत्ति प्राप्त पाई जाती है।

भाषा और संगीत—छायावाद की भाषा संगीतात्मक है। सभी जानते हैं कि छायावाद ने छन्दों के धन में क्रांति उपस्थित की थी किन्तु उसने लय को कभी नहीं छोड़ा। निराला ने वैदिक छन्दों के मुक्त 'माद' को अपनाया और मात्राओं के निश्चित जड बन्धन को तोड़ फका। पन्तजी ने गेय गीत और कविताएँ लिखी। पन्तजी के अनुसार भाषा का प्राण राग है।

राग ही के पक्षों की अबाध उन्मुक्त उन्नति में सम्यक् होकर कविता सात को अनन्त से मिलती है। राग ध्वनि-साक निवासी शब्दों के हृदय में परस्पर स्नेह तथा ममता का सम्बन्ध स्थापित करता है। ससार के पृथक् पृथक् पदार्थ पृथक्-पृथक् ध्वनियों के चित्त मात्र हैं। समस्त ब्रह्माण्ड के रोमा में व्याप्त यही राग उसकी शिरोपगिराभा में प्रभावित हो अनेकता में एकता का संचार करता यही विश्ववीणा के अगणित तारों से जीवन की अँगुलियों के कामल पत्रों से प्रतिगाता लघुगुरु सम्पर्कों ऊँच-नीच प्रहारों से अनन्त सकारा असत्य स्वरों में छूट कर हमारे चारा ओर आनन्ददायक के स्वरूप में व्याप्त हो जाता यही समार के मानव समुद्र में अनेकानेक इच्छाओं आकांक्षाओं भावनाओं कल्पनाओं की तरंगों में प्रतिफलित हो सौन्दर्य के सौ सौ स्वरूपों में अभिव्यक्ति पाता है (पन्तजी की भूमिका)।

पन्तजी ने यह भी बताया है कि राग द्वारा ही हम शब्दों की आत्मा तक पहुँचते हैं। राग द्वारा ही व्याकरण की जड़ों पर विचार पाई जाती है। विपरीत हुए व्यावहारिक प्रयोगों में सौन्दर्यहीन शब्द राग द्वारा ही एक

प्रसाद जी ने भी प्रलय की छाया पेशोला की प्रतिध्वनि आदि रचनाएँ इसी आधार पर लिखी। इस छन्द में धारा प्रवाह का सौन्दर्य है। हर हर बरती हुई बिना रके हुए जैसे नमदा नद बह रहा हो। किन्तु पंथ जी के अनुसार यदि कविता छन्द को तोड़ कर एक एक पंक्ति में दो दो पंक्तियाँ कर दी जाय तो एक सुन्दर गानिक छन्द बन जाएगा और राग का जो कही निश्चित गति धारण करता हुआ चलता है विधान हो जाएगा—

मूलन म केलिन कछारन मे कुजन मे—

बयारिन मे कलित कलोन किलकन्त है।

सुमूलन मे केलिन मे (और)

कछारन कुजन म (सब ठौर)

कलित बयारिन मे (कल) किलकन्त

वनन म बगरयो (विपुल) बसत ।

इसी छन्द में पंथ जी नाद की रक्षा सम्भव मानते हैं क्योंकि हिन्दी के असमासप्रधान शब्द इसमें परस्पर मिलाकर नृत्य करते हुए चलते हैं और प्रत्येक पंक्ति के अन्त में रुक कर पुनः नौ पड़ते हैं अतः गति निश्चित हो जाती है। गान और अवसान निश्चिन्त हुए बिना संगीत बिखरा हुआ रहता है। पंथ जी के अनुसार हिन्दी का राग स्वर प्रणाल है जबकि कविता में व्यंजन वर्णों की प्रधानता होती है। उसमें स्वर और मात्राओं के विकास के लिए स्थान नहीं है।

सारांश यह कि निराला पंथ प्रसाद और महादेवी तथा पारवती छायावाणी कवियों ने सबत्र अपने अपने ढंग पर नाद सौन्दर्य और संगीत का ध्यान रखा है। वे जानते थे कि भावजगत् में जो काय कल्पना करती है वही काय शब्दजगत् में राग करता है संगीत के बिना भाषा में शक्ति स्फूर्ति और आकर्षक गतिर्या उत्पन्न नहीं होती। पंथ जी ने तो तुका तव का समयन किया है—तुका राग का हृदय है जहाँ उसके प्राणा का स्पन्दन विशेष रूप से सुनाई पड़ता है राग की समस्त छोटी-बड़ी नाटियाँ मानो अल्पानुप्रास के नाट्य चक्र में केन्द्रित रहती जहाँ से नवीन बन तथा शुद्ध रक्त ग्रहण करके छन्द का शरीर में स्फूर्ति संचार करती रहती हैं। जो स्थान तान में सम का है वही स्थान छन्द में तुका का है। वाक्य के प्राण शब्द विशेष पर आश्रित हो जाते हैं। अनुप्रास वाक्य शब्द राग की आवृत्ति में सशक्त होकर हमारा ध्यान आकर्षित करता है। फिर भी पंथ जी ने द्वितीयगुण

‘तुक वदिता के स्थान पर रोना छन्द को अधिक अपनाया जिसकी नीरसता को भग करने के लिए वे कहीं-कहीं पक्तियों को ताड़ने चलते हैं अतः वह एक नया छन्द सा प्रतीत होता है—रोना छन्द म शब्दा के कलरव और नय की नाना भंगिमाया को उत्पन्न करके पत जी ने एक नया संगीत उत्पन्न कर दिया है—परिवर्तन’ में प्रयुक्त स्वतंत्र छन्द में भी पत जी ने संगीत का ध्यान रखा है। मात्रिक छन्दा में मदगामी क्षिप्रगामी मध्यगामी आदि अनेक प्रकार की पक्तियों का प्रयोग किया गया है पर सबत्र राग की रक्षा का प्रयत्न है।

पत जी खेंब ऐंचीला झू सुर चाप तथा बादल म प्रयुक्त छन्द में तथा निराला जी नय पर आधारित मुक्त छन्द में, अधिक सफल हुए हैं। प्रसाद जी का आसू छन्द तो प्रसिद्ध ही है कामायनी में छोड़ो का वैविध्य है महादेवी में एक ही गीत को सजाया सवारा है सीमित सत्र में ही परिष्कार उनकी विशेषता है।

पत जी के मात्रिक छन्दों निराला के मुक्त छन्दों तथा भय छाया-बादिया के गीतों की गेयता ने सभी को आकर्षित किया क्योंकि संगीत से काव्य सुन्दरतर बनता है। काव्य एक मिश्रित कला है जिस प्रकार छायावाद में चित्रण कला का भव्यतम रूप मिलता है उसी प्रकार उसमें संगीत का आनन्द भी सुरमिit है—शब्द स्पष्ट रूप रस और गद्य के चित्रण और इनका संगीतात्मक रूप प्रियतर बन गया है।

धनमन्त्री —स्थापत्य कला का प्रयोग छायावाद के धनविधान में दिखाई पड़ता है। पत जी के अनुप्रास विधान’ निराला जी की दीघसमासान्त पदावली प्रसाद जी की असङ्गत पदावली और महादेवी की सन्धिक्रम पदावली में स्थापत्यकला के उच्च प्रयोग मिलते हैं। पत्थर के टुकड़ों को काट छाट कर उन्हें क्रम से सजा कर रखने में जो कला है वह छायावाद से कोई भी सीख सकता है। रीतिकाल में यह कला चरम सीमा पर पहुँच चुकी थी किन्तु वहाँ केवल पञ्चकारो ही रह गई अनुभूति की नवीनता और वष्य विषय पिछपेछित रहने से पुनरावृत्ति ने नगरण रीतिकालीन काव्य में प्रयुक्त पञ्चीकारी से लोग ऊब उठ किन्तु छायावाद ने रीतिकाल के दुग्णा का दूर कर अनुप्रासप्रियता को अवश्य अपनाया यह स्मरणीय है। अनुप्रास के बिना व्यावहारिक भाषा की रक्षना नष्ट नहीं होती—

वाले ! तरे बाल बाल में कैसे उल्लास लोचन ?

तरे भ्रूमणों से कैसे बिधवा दू निज मृग सा मन ?

सम्पूक्त कला — उक्त पत्निया से अनुप्रास निम्नान दीजिए आवरण बहुत कम रह जाएगा । जन छायावाणी कवि वण मयी का अत्यधिक ध्यान रखत हैं । बड़-बड़ पंथों के ढाके लगा कर आतंककारी दुग की दीवान की तरह भयान भाव के वणना में छायावाणिया ने भीषण और बड़-बड़ शब्दों का ही प्रयोग किया है जिस कामायनी के प्रलय वणन में पन्त जी के परिवर्तन में तथा निराशा के वायन राग में । जैसे स्वापत्यकला निपुण कलाकार यह जानता है कि किस प्रकार के पत्थर का कहीं उपयोग होना चाहिए उसी प्रकार छायावाणी कवि को शब्द पान तथा शब्दों का परस्पर सम्बन्ध भी पता रहता है । अनुभूति की ऊँचा कल्पना की उड़ान और शब्द गिरने के साथ-साथ दृष्टि की विरागता के कारण ही छायावाद द्विवेदीयुगीन काव्य की नींव पर ताजमहल का निर्माण करने में सफल हुआ है । ताजमहल का देखकर लगता है जैसे वह घनीभूत संगीत (Frozen Music) है । ताज पर समग्र दृष्टि डालते ही पत्थर के टुकड़ों से प्रमानुभूति भास्वरित होत जाती है । जग में ताजमहल का तरह अनुभूत साफ झनकती है इसी तरह छायावाणी का य में सहीन विनकना मूर्तिकला स्वापत्य और काव्य का एक साथ आनंद आता है पाठक की कल्पना में गिरने और सहृदयता के बल पर पंथ, गजन राम की गतिरूपा तरंग के प्रति जुझी की कनी गसू कामायना दीपगिछा आदि रचनाएँ नचु और विराग ताजमहल को रचने में सफल होती है । सम्पूर्ण नित्य कलाओं के बीता बो एक साथ अपनाने का काव्य सुंदर बनता है इसका प्रथम प्रमाण छायावाद है । कल्पना के पास बैठा हुआ प्रयोगवाणी कवि कत्र को प्रतीक मान कर जिस सूत्र में यथाय को ही सवस्व समझ बैठा है और उसी में मग्न है उसमें भी कुछ आवरण अवश्य होगा किन्तु यदि कत्र पर बैठ हुए गर्वित साध की तरह यदि यह ताजमहल की निन्दा करता है तो दशक उमे असतुलित समय कर मुश्किलें हुए आगे बढ़ जायेंगे । ताजमहल के भी निंदक कम नहीं हैं परन्तु उनकी कौन परवाह करता है ?

यह सही है कि केवल विन्यास में सौंदर्य नहीं है रिशराय में भी सौंदर्य है । ताजमहल सुंदर है किन्तु किसी भग्नावशेष उजाड़ जगह में भी एक आरण्य होता है । किन्तु यह कहना कि ताजमहल में सौंदर्य नहीं है और उगता सौंदर्य भग्नावशेष मानवीय चेतना को आपतित नहीं कर मरेगा यह मिथ्या निन्दा है क्योंकि अनुप्रास स्वयं विरुद्ध है ।

छायावाद की कला जन्माधारण में उच्चतर कला की हो गई

प्रयोग है और राष्ट्रीय उत्तम चेतना को ही वाणी मिली है दूसरी ओर कंदी ओर कोकिला जैसी रचनाओं मसृष के लिए समर्पित वित्तवृत्ति के भीतरों स्तरों पर तडपती कोमल संवेदनाओं को भी वाणी मिली है—

निज मधुराई को वाराणस पर छाने
जी के घावों पर तरलामृत बरसाने ।
या वायुवितप वस्त्रों चौर हठ ठान ।
दीवार चौर कर अपना स्वर अजमाने
या लेने आयी इन आँखों का पानी
नभ के ये दीप बुझाने की है ठानी ?

साक्षात् शैली न व्यपनाकर भी चतुर्वेदी जी ने निजता को काव्य में प्रतिष्ठित किया है जिसका द्विवेदीयुग में अभाव सा दिखाई पड़ता था । वस्तु के मर्म में घुसकर अंतरोन्धान इस कवि की विशेषता है । भील का पत्थर कलिका से आदि रचनाओं में यही विशेषता मिलती है । वार्तालापारम्भक शैली में तो चतुर्वेदी श्रेष्ठ कवि है—

क्या मुसकाती ! बोलो आली !
गढ़ा है रात अंधेरी है
सपनाटा है जग सोया है
फिर यह बाँटी की टहनी है
कैसे मुसका उठती आली ?
क्या तुम्हें रात में दीप रहा ?

सियारामशरण गुप्त भावुकतावादी कवि हैं मनुष्य की भावनाओं का विह्वल होकर वर्णन करने वाले कवि । अतः उनमें कुशल कवि की विदग्धता कम किन्तु सहृदय कवि की रसगता अवश्य मिलती है । विदग्ध और पल्पनावादी कवियों के बीच सियाराम जी की सरल और भावविभोर रचनाएँ एक अलग ही आनन्द देती हैं । दलित वर्ग के प्रति सियाराम जी के वैष्णव हृदय में बड़ी सहानुभूति है—

बाम खोजने जा जब निशि को लौटा यह इस घर में ।
रुग्णा पाली पहुँच चुकी थी तब तक लोकांतर में ।
रोया नहीं नहा वह विलपा आँखें भी धी रूखी
अच्छा हुआ यकी वह मर गए अब न रहेगी गूँधी ।

जीवित थी तब दे न सका कुछ निया एक बस अनशन ।

यत्र चिन्ता पर भी न दे सता उमे यथोचित इधन ।

लियारामधरण वस्तुस्थिति व चित्रण में वही भी विदग्धता नहीं जान न वचन अपनाना है भावा को द्वितीययुगीन कविया की तरह साध साध कहत हैं । ऐसी रचनाओं में कवि की भावनाओं की सच्चाई व ईमानदारी और उसमें मानवतावादी दृष्टि अधिक प्रभावित करती है । गीतिब्या में भी आख्यानात्मकता भरना उनकी विशेषता है ।

गोपानशरणासिंह के माघवा मानवी सचिता ज्योतिष्मती कादंबिनी आदि कई संग्रह हैं । गुलज जी ने इनकी रचनाओं में व्यक्त जीवन की अनेक दशाओं की प्रशंसा की है । ज्योतिष्मती पर छायावाद का प्रभाव दिखाई पता है । ठाकुर साहब के खडो वालों में कवित्त बहुत पसंद किए गए । कवित्त का परिष्कृत रूप देखत ही बनता है । काश ! इस प्रवृत्ति का और भी अधिक विकास हुआ जाता— मैंने कभी सोचा वह मनु मय में है देखता हूँ स उम चाव स चकार है बँसा अचरज है न मैंने जान पाया कभी मेरे चित्त में ही छिपा भरा चित्तधार है जस कवित्त अत्यधिक सफल हुए हैं— प्रम का बड़ा ही उत्तम रूप इनमें व्यक्त हुआ है जो मूढता से रहित है—

यन रही तरन तरन अग अग अग में हे—

प्रम की तरगिणी तरगित है तन में ।

भन में छिपाय छिपता है अभिनाया नहा

झनक रही है आशा रुचिर बदन में ।

रपा रपा दखन का हण हाते हैं अधीर और

ज्या ज्या अग हो रहा विनम्र आगमन में ।

जान पड़ता है उह जाने को यहाँ तुरत—

आनुर है प्राण उड जान का पवन में ।

जगन्मवाप्रसाद ने द्वितीय शताब्दी के अनेक सुंदर कवित्त लिखे हैं इनमें सर्वत्र भी गहन हुए हैं । द्वितीय जी ने पुरान छन्द में प्रवृत्ति के प्रति नए दृष्टिकोण का अविचित्र और अनवृत्त शरीर में व्यक्त किया है साफ उगता है कि ये कवि नए कवि हैं इनमें आधुनिकता अवश्य है—

नीलागला जय्या पर निद्रित नादरिका थी—

झरन नग थ वन वन गान वरन ।

उसमें उपा के केश अपने करो से जब
 अलग अलग लगा अशमान करने ।
 अम्बर खसित होके जब आस अम्बुधि मे
 सुमना की सुपमा लयी थी स्नान करने ।
 नाश्वर विषोग रोग अनुपान आनन्द से
 तब योगवाणी लगा म पान करने ।

महादेवी की तरह गिणी ने छायात्राणी सौन्दर्यमूलक दृष्टि और
 मान्दाय दुदशा के प्रति आकर्षित होती हुई चित्रवत्ति के दृष्ट का भी चित्रण
 किया है— ऊपर प्रभार तारको ब हास्य का है किन्तु नाचे पृथ्वी के हाहाकार
 दुष्टियों का है । अतः एक भार तो हितवी ने महि से मृत कोमल कामिनिया
 कविता का के फिर से निबन्धी जसी सौन्दर्यवाणी रचनाएँ प्रस्तुत का तो
 दूसरी ओर मृगारा मक श्वर भा र्णमे पूरा उभरता हुआ दिखाई पड़ता है ।
 उनमें सवत्र अभिधायादी शक्तों का प्रयोग मिलता है ।

अनूप शर्मा व्रजभाषा के ओजस्वी कवि के रूप में प्रसिद्ध है । खड़ी
 बोली में भी उठाने दिलचस्प रचना की है द्विवेदीयुगीन शैली में । कहीं कहीं
 गगता है कि वैसे हरिजीय बोल रहे हों—

चन्द्रोज्ज्वल सुभग सुन्दर कान्तिशाली
 कभी प्रशस्त छवि सयुक्त शिखरू है ।
 गोभामयी बसुमती कर यामिनी में
 ज्योत्स्ना लसी अमित सुन्दर गोमनीया ।

यह हरिजीय शरी सिद्धाय बद्धमान में प्रयुक्त हुई है । हरिजीय
 ने शिखरिणी का प्रयोग बहुत कम किया है अनूप जी ने इसी कमी को भी पूरा
 कर दिया है—

तदा गोपी सोई सिसक कर दुस्वप्न दुख से ।
 पुन सोते सोते समय अब बाया सुन पडा ।
 प्रिया के सोने ही विगत कर चित्त हृदय की ।
 गये फूल तारे रत्निकर-सयुक्त नभ मे ।

परन्तु 'हरिजीय' जसी उद्दिग्ध भावुकता अनूप जी में कम मिलती है
 कहा कही ही भावुकता' कवि पर प्रभाव गतती है—

तमिष हे निद्र कमल दल यो बन् कर दो ।
 कि गोपा के दोनो नयन पुट भी आवृण रहे ।

अहो ! ज्योत्स्ने वापा अक्षरअव सपुष्ट कर दो
सुनाई दें हाहा —वचन उसके जो न मुझको ।

गुरुभक्तसिंह वा प्रसिद्ध काव्य नूरजहा अभिधावादी शैली में अत्यधिक जनप्रिय काव्य है । छायावाणी नक्काशी सबकी समान्य में नहीं आती न उसके सूक्ष्म संकेत ही सब समान्य पात हैं किंतु नूरजहा की भाषा की अदाएं सबको प्रिय लगी । सरसता हिंदू उदू भाषा का अपूर्व सामंजस्य और कवि की चित्रण शक्ति से सभी प्रभावित हुए । गुरुभक्तसिंह में उच्च मात्रा में विदग्धता का भी विधान हुआ है नक्षत्रांश के प्रयोग में भी कवि निपुण है । व्यावहारिक भाषा से सुंदर महावरे चुन चुन कर प्रयोग करने में गुरुभक्तसिंह अत्यंत कवि हैं—

मलियानल ! सदेश प्रम का मेरा उस तक पहुँचा दो ।
उसके अति कठोर मानस को रस दे देकर पिघला दो ।
अगर उसे सोते पाना तो पटपट नहीं जगाना ।
जाकर पहले छिप उपवन में कसियों को चिटकाना ।
फिर भँवरों को भेज कमलमुख पर गुणगान कराना ।
तितली इस पखो से पसता रहे किरण के छीटे ।
पत्रों को समझाते रहना कि ताली मत पीटें ।

मनयानिल शीपक से रचित कविता की इस भाषा में खड़ी बोली की अपनी सुगंधि है । अत्यधिक संस्कृतमय रूप में भाषा का अपना आनन्द लुप्त हो जाता है और संस्कृत भाषा अपने आनंद और सौंदर्य से खड़ी बोली के स्वरूप और सुगंधि को दबा लेती है । खेद है कि इस सध्य की ओर कविगण बहुत कम ध्यान देते हैं ।

सुभद्राकुमारी चौहान ने भी द्विवेदीमुनीन अभिधावादी शैली में ही लिखा है किंतु विषय के गौरव भाव की ओजस्विता और लोक-काव्य के स्पष्ट के कारण उनकी गाँसी की रानी बहुत प्रसिद्ध हुई । सुभद्रा जी की भाषा में भी खड़ी बोली में अपनी सुगंधि कायम रखी है । उनकी वाणी ओज में पड़वती हुई और कोमल भावनाओं की अभिव्यक्ति में मृगुण हो जाती है—

तुम कहते हो मुझको इसका रोना नहीं सहाता है ।
मैं ऋतू ॥ इस राने से अनुपम सुख छा जाता है ।
सच कहती हूँ इस रान से छवि को जरा निहारोगे ।
बड़ी बड़ी आँसू की बूँदों पर मुत्ताबिन वारोगे ।

श्यामनारायण पांडय खड़ी बोली के 'भूषण' माने जाते हैं। ध्वन्याध-मूलक शब्दा से युद्ध के वातावरण का सवाव कर देना उनकी विशेषता है। सम्पूर्ण विवरण प्रस्तुत करते हुए चलना उनकी प्रवृत्ति है। नमदा नद जैसा शैली का प्रवाह उनका गुण है। क्षितिज के उस पार क्या है की धुन में मग्न कवियों के बीच पांडय जी की वाणी जीवन के उत्साह क्षणों को व्यक्त करती हुई अपना विशिष्ट स्थान बनाए हुए है। कवि सम्मेलनों में हाल की इट इट को हिला देने वाली ललकार पांडय जी में ही मिलती है—

हर एकनिग हर एकनिग बोला हर हर अम्बर अनत ।
हिल गया अबल भर गया तुरत हरहरनिनाद से दिगदिगत
घनघार घटा के बीच चमक तड़-तड़ नभ पर तड़िता तड़की ।
घनघन अस्ति की घनकार इधर कायर दल की छाती धड़की ।
गज गिरा मरा पिलवान गिरा हय कटकर गिरा निशान गिरा ।
कोई लड़ता उत्तान गिरा कोई नबकर बलवान गिरा ।

श्यामनारायण पांडय, आनंद मिश्र दिनकर और नवीन जी ने खड़ी बोली के कोमल कोमल युग में उग्र भावनाओं का वर्णन करके काव्य के वैविध्य को मुरझाते रखा है। यह दुरुह न होने के कारण और महाभारत, आल्हा पढ़कर उत्साह ग्रहण करने वाली सामान्य जनता में ही नहीं, शिक्षित जनता में भी प्रचलित हुआ। इस काव्य से विदेशी साम्राज्यवाद से लड़ने में भी मदद मिली।

छायावाद-युग में छायावादी चेतना और शैली से प्रभावित मैथिलीशरण गुप्त की रचनाओं का सर्वांगिक महत्व है। १९२५ ई० में गुप्तजी की पंचवटी प्रकाशित हुई। इसके प्रारम्भिक प्रकृति चित्रण पर छायावाद का प्रभाव दिखाई पड़ता है। किन्तु गुप्तजी वैविध्यप्रभी कवि हैं अतः स्वदेशी संगीत हिंदू शक्ति, सँरधी वनवैभव वनसहारा गुरुकुल जैसी रचनाएँ भी छायावाद-युग में वह लिखत रहे। अकार (मन् १९२६ ई०) में प्रकाशित हुई। इसमें स्पष्टतः कवि ने छायावादी चेतना—अलौकिक से प्रेम का वर्णन किया है किन्तु इसमें कवि की सगुणप्रियता तथा मर्यादावाद और दैन्य बाधक हुआ है। शैली छायावाद से प्रभावित होने पर भी स्पष्ट त्रिवेदीयुगीन अभिधावाद को नहीं छोड़ पाई है। अतः गुप्तजी की महत्वपूर्ण कृतियों में केवल साकेत और 'मशोधरा' को ही लिया जा सकता है। बापू जयभारत, और विष्णुप्रिया अन्य उत्तेजनीय कृतियाँ हैं।

साकेन और यशोधरा त्रयश १६३१ और १६३२ ई० की रचनाएँ हैं छायावाद के पूर्ण वैभव का यह युग था। दोनों कृतियाँ “उपक्षिता नारियो के उद्धार के लिए लिखी गई है। छायावाद नारी की महिमा का गायन था, जो सामंतवादी उस दृष्टि का जो नारी को भोग्या, दासी आदि समझती थी, विरोधी था। छायावाद नारी का जीवनसाथी के रूप में स्वीकार करता है और प्रेम तथा जीवन के अन्तर्गत में पूर्ण स्वतंत्रता का प्रचारक है बल्कि प्रमाद की तो नारी को बन्धन मनुष्य का गुहारक मानते थे। प्रकृति पर विजयी और मृतस सचपनीन पुरुष को प्रेम करणा और त्याग से वश में करके उन मानवीय गुणा की शिक्षा देने वाली नारी प्रसाद जी ने यहाँ ‘श्रद्धा’ के रूप में प्रतिष्ठित है जो इस जीवन में ही नहीं परलोक के लिए भी मनुष्य को सिद्धि दे सकती है।

गुप्तजी वैष्णव कवि हैं जिसमें दलित वर्ग के प्रति प्रारम्भ से ही सहानुभूति रही है। पराई पीर” को समझने वाले व्यक्ति को ही ‘वैष्णव’ कहा गया है। युग की प्रवृत्ति देखकर गुप्तजी ने भी अपनी ‘वैष्णव’ सहानुभूति ‘उमिता यशोधरा और ‘विष्णुप्रिया’ को दी है किन्तु यह स्मरणीय है कि यह सहानुभूति और नारी का आत्मगौरव किसी समाजशास्त्रीय सिद्धांत पर आधारित नहीं है जिसके अनुसार नारी-वर्ग की उन्नति के लिए उन्हें ‘आर्थिक-शिक्षा सम्बन्धी, सामाजिक जाय-बयन सम्बन्धी सभी अधिकारों’ के देने की प्रवृत्ति है। गुप्तजी प्राचीन हिंदू पारिवारिक व्यवस्था को ही श्रेष्ठ मानते हैं, और सामंती समुक्त-परिवार-व्यवस्था के हामी हैं। वे चाहते केवल यह है कि स्त्रियाँ के व्यक्तित्व का आदर हो उनमें स्वाभिमान का विकास हो किन्तु यह कैसे होगा? क्या केवल मौखिक सहानुभूति से? इन प्रश्नों के उत्तरों के चर्च में न पड़कर गुप्तजी केवल पुरुष के मन में सहानुभूति—जागरण को ही पर्याप्त मानते हैं अतः नारी के प्रति छायावादी दृष्टिकोण स्वच्छ-दत्तावादी था, जबकि गुप्तजी का दृष्टिकोण वैष्णवीय दृष्टिकोण है। स्वच्छ-दत्तावाद, पूँजीवादी व्यवस्था के अनुसार नारी का सामंती बन्धन से मुक्त करना चाहता था, जबकि गुप्तजी सामंती बन्धन के भूनाधार—पुरुष के आर्थिक प्रभुत्व को कहीं आलोचना नहीं करते। उनकी सदिच्छा है कि नारी पुरुष के समान सम्मान पाए परन्तु इस सदिच्छा का कार्यक्रम या परिणित करने के लिए ‘सामंती’ व्यवस्था में—आमूलभूत परिवर्तन के लिए वह कभी प्रस्तुत नहीं हुए—उनमें एक भद्र और उदार व्यक्ति की सदिच्छा मात्र है, सामाजिक शान्तिकर्ता की वास्तविक दृष्टि नहीं है। तभी यशोधरा और उमिता ‘जंघी नारियाँ पीढा’ का

अधिक व्यक्त करती है, आत्मसम्मान प्रकट करती है किन्तु कहीं भी यह नहीं सोचनी कि अतल अवला जीवन की इस कठण बहानी का अंत कैसे होगा ? अथवा नारी कब से और क्यों “अचल मे दूध और आंखों मे पानी” भरकर रोती आई है ! गुप्तजी ने सामाजिक क्रान्ति के ‘स्वरूप’ को समझने का कभी प्रयत्न नहीं किया । यही कारण है कि उनके नारी पात्र अन्त मे सर्वदा अध-समर्पण की ओर उन्मुख हों पाते है । ‘ढापर’ की विघृता ही केवल विद्रोह करती है किन्तु वहाँ भी ‘असतोप अध विद्रोह’ है । पाठक के सम्मुख यह स्पष्ट नहीं होता कि अतल पुरुषों की अहम्मन्यता का कारण क्या है ?

रोग के निदान और वास्तविक औषधि की ओर पाठका का ध्यान न दीपकर गुप्तजी “नारी जीवन के यथार्थ चित्रण पर अधिक बल देते हैं । नारी जीवन की ‘पीड़ा’ को पूरी ईमानदारी से उगटने व्यक्त किया है और यहाँ गुप्तजी की उपलब्धि प्रशंसनीय है । ‘साकेत और यशोधरा’ मे कसकते हुए नारी हृदय की मार्मिक चित्रावलियाँ और उक्तियाँ निश्चित रूप से छायावादी युग मे “नारी-नागरण” और “महिला-आन्दोलन” के कवि पर प्रभाव को ध्वनित करती हैं । भारतीय नारी की ‘ममता, आत्मघातना, अपमान, और ‘आँसुओं’ को जिसना गुप्त जी समझते हैं, उतना बहुत कम कवि समझते हैं । गुप्तजी की ‘नारी’ या ‘वायवीकरण’ नहीं है जैसा कि छायावाद मे मिलता है । यहाँ धरती पर रहने वाली, पग-पग पर यातना भोगती हुई और ‘बवंर पुरुष के तेज को अपने उदर मे छोती हुई नारी का वास्तविक रूप प्रकट है । ‘साकेत’ और यशोधरा’ का मुहन योगदान समाज के अर्धभाग को अपने अधिकारों के प्रति जागरूक करने मे है ।

‘साकेत’ एक महाकाव्य माना जाने लगा है । उसमे ‘राम’ का बादर्श चित्रित है और लक्ष्मण भरत आदि का अनुपम त्याग भी अवित है । किन्तु इस पुरानी कथा का विन्यास नया है । ‘साकेत’ के प्रथम सर्ग मे मर्यादावाद उतना नहीं है । लगता है, कालेज मे शिक्षित युवक अपनी बधू से प्रेमालाप कर रहा है—यह नए युग का प्रभाव है, छायावाद की द्विवेदी युग पर विजय है—

पाखंड से लोपिष्ठ आ पहुँचे तभी
और बोले—लो, बता दू मैं अभी
मुस्कराकर अमृत बरसाती हुई ।
रसिकता मे सुरस सरसाती हुई ।

उमिला बोली, अजी तुम जग गए ।
 स्वप्ननिधि से नयन जब से लग गए ?
 'मोहिनी ने मन्त्र पढ़ जब से छुआ'
 जागरण रुचिकर तुम्हे जब से हुआ'
 'जागरण है स्वप्न से अच्छा नहीं'
 'प्रेम मे कुछ भी बुरा होता नहीं'

उमिला की इस उक्ति मे भी आधुनिकता की झलक है—

दास बनने का वहाना किस लिए
 क्या मुझे दासी कहाना, इसलिए ?

सन् ३० तक इतना मनोविज्ञान गुप्तजी भी समझ गए थे कि कोई व्यक्ति पूर्णतः बुरा नहीं होता । उनकी 'वैष्णवता' ने भी पतित पावनता की ओर उन्हे उन्मुख किया अतः कैंकेयी के चरित्र के दोषों को दूर किया गया ।

'साकेत' मे कथा की विमृशलता, सर्गों के विस्तार मे सतुलन का अभाव आदि दोष नहीं, आधुनिकता के प्रतीक हैं । "फलशर्लक" द्वारा कथा को शीघ्र दुहरा देना और अमीप्सित अण का विस्तार से वर्णन करने की प्रवृत्ति ही 'साकेत' मे है । अतः नवम् सर्ग मे विस्तृत बिरह-वर्णन और छायावादी शैली का प्रयोग, दशम सर्ग मे उमिला द्वारा पूर्व कथा कहने के लिए "फलशर्लक" का प्रयोग तथा द्वादश सर्ग मे सारी जनता को एक साथ 'दिवास्वप्न' या "दिव्यदृष्टि" द्वारा लका की घटनाओं का प्रदर्शन आदि प्रवृत्तियाँ यह बताती हैं कि साकेत नए युग का काव्य है । अतः भी सधमण-उमिला मिलन से होता है । 'आधुनिकता' की तरह ही उमिला अपने विगत जीवन पर पश्चाताप करती हुई दिखाई पड़ती है ।

'साकेत' मे द्वितीययुगीन वर्णनात्मक अभिधावादी शैली का ही प्रयोग है, परन्तु यह साफ झलकता है कि यह नए युग की रचना है । वेदना का स्तवन (वेदने ! तू भी भली बनी), दीप-शलभ के प्रतीक, स्मृति मे 'आलिंगन' का वर्णन (मुख लज्जा, उसी छाती मे छिपाई थी), प्रकृति मे प्रिय के सौन्दर्य के दर्शन पर बल (निरख सखी, ये खबन आए, धन्यायंभूलक शब्दों मे 'नदी' का वर्णन (मछि, निरख नदी की धारा), अमूर्त-उपमान, साध्यवसाना लक्षणा का प्रयोग (झिझिर, न फिर गिरि वन मे), नए, रूपक (भरे चपल जीवन बाल) मानवीकरण (श्रुति पुट लेकर पूर्वस्मृतियाँ खड़ी, यहाँ पट खोल) आदि प्रवृत्तियों से 'साकेत' पर छायावाद का प्रभाव स्पष्ट झलकता है ।

यशोधरा में भी गीतिकाव्य पर तथा कई उक्तियों पर छायावाद का प्रभाव दिखलाई पड़ता है परन्तु गुप्तजी की यह विशेषता है कि वह अपना द्विदेशीयुगीन आख्यानात्मक रूप कभी नहीं छोड़ते। उन्हें पढ़कर साफ लगता है कि कोई पुराना सफल कवि, नए युग में लिख रहा है। छायावादी कवि सौन्दर्यवादी अधिक था, जबकि गुप्तजी की प्रतिभा भावुकतावादी है।

गद्यकाव्य.—जब गद्य में काव्य की भावुकता कल्पना और अलंकृति आती है, तो गद्यकाव्य का जन्म होता है। डा० कमलेश के अनुसार “अपने आधुनिक रूप में गद्यकाव्य हिन्दी की विशेषता है” यानी अन्य भाषाओं में इतनी मात्रा में गद्य काव्य का विकास नहीं हुआ। उक्त लेखक के अनुसार सर्वप्रथम गद्यकाव्य भारतेन्दु के नाटकों के ‘समर्पणों’ में मिलता है। गोविन्द-नारायण मिश्र, और प्रेमचन में भी गद्यकाव्य मिलता है। जगमोहनसिंह के ‘श्यामस्वप्न’ में गद्यकाव्य के मार्मिक अंश हैं। बालकृष्ण भट्ट का ‘चन्द्रोदय’ अलंकृत गद्य काव्य के रूप में प्रसिद्ध ही है।

किन्तु सन् १९११ से कमलेश जी एक नए गद्यकाव्य का आरम्भ मानते हैं। प्रमाद जी के ‘हनु’ और बाबू ब्रजनन्दन सहाय के ‘सौन्दर्योपासक’ में गद्यकाव्य का अच्छा विकास हुआ। बंगला के चन्द्रशेखर मुखोपाध्याय के ‘उद्भ्रान्त’ प्रेम में व्यक्तिगत प्रेम की मार्मिक व्यञ्जना हुई। राजा राधिकारमण प्रसादसिंह की “प्रेम लहरी” (सन् १९१६) मोहनलाल महतो वियोगी के “धुंधले चित्र” (१९३०) और सुधांशु के ‘वियोग’ में यही परम्परा चली।

द्रष्टव्य यह है कि छायावाद के प्रारम्भिक चरण में यह प्रेम-पूर्ण गद्यकाव्य द्विदेशीयुगीन दृष्टि के विरुद्ध छायावाद के विकास में योग दे रहा था। माधवलाल षतुर्वेदी के सन् १४-१५ के कवित्वमय गद्य खण्डों में प्रेम के ही उद्गार हैं और यह प्रेम परब्रह्मपरक भी है। रायकृष्णदास ने रवीन्द्र से प्रभावित होकर सन् १९१६ में ‘साधना’ गद्यकाव्य में की प्रस्तुत ही अतः इसे “छायावादी गद्यकाव्य की वृत्ति” ही कहा जाना चाहिए। वियोगी हरि की तरंगिणी (१९१६) और चतुर सेन शास्त्री के “अन्तस्तल” (१९२१) में भी अन्तर्मुखता की प्रवृत्ति ही प्रधान है। “अन्तस्तल” में मानसिक वृत्तियों के गद्यचित्र हैं” जो छायावादी प्रवृत्ति थीं, सन् १९२६ ई० में विर्यांगी हरि का ‘अन्तर्नाद’ प्रकाशित हुआ, इसमें भी रहस्योन्मुखता स्पष्ट है यद्यपि देश, समाज

की भी चिन्ता यहाँ व्यक्त हुई है। सन् १९२६ में प्रकाशित रायमृण्णदास के 'छाया पत्र' का तो नाम ही छायावादी है और वर्ण्यविषय और शैली भी नवीन है। रामकुमार वर्मा की 'हिमहास' (१९३५) भी ऐसी ही रचना है।

कहना यह है कि छायावाद ने केवल द्विवेदीयुगीन कवियों को ही प्रभावित नहीं किया अपितु गद्यकारों को भी प्रभावित किया और गद्य में छायावादी-रहस्यवादी चेतना को मुखरित किया गया। दूसरे गद्यकाव्य का विधा की दृष्टि से भी एक महत्त्व है। असत्यत यह है कि छायावाद के बाद, प्रयोगवादी कवियों की अनेक रचनाएँ गद्य काव्य में हो रखी जा सकती हैं, क्योंकि किसी भी प्रकार की लय, तुक आदि का प्रयोग जब कवियों को दृष्ट नहीं रहता तब उसे 'पद्य' नहीं माना जा सकता। डा० कमलेश ने अपनी शोध में 'नई कविता' की गद्यकाव्यात्मक रचनाओं को शामिल नहीं किया, किन्तु होना ऐसा ही चाहिए था। इससे इस भ्रम का विनाश होता कि 'नई कविता' में जो लिखा जा रहा है, वह सब कविता है' और यह कोई अपमान की बात नहीं है। 'गद्य' में वाण और सुबन्धु को "कवि" ही कहा गया है किन्तु यह किसी ने नहीं लिखा कि 'कादम्बरी' कविता है, उसे 'गद्य' ही कहा गया है, कहना चाहिए। आगे हम देखेंगे कि प्रयोगवाद में छायावाद-युग में विकसित यह विधा और भी अधिक विकसित हुई।

चतुर्थ प्रवाह

प्रगतिवाद

हिन्दी काव्य छायावाद युग में, गद्य और पद्य दोनों क्षेत्रों में सूक्ष्म, अनकृत और विविध भावनाओं को व्यक्त करने में प्रौढ़ता प्राप्त कर सका। इसके लिए सारा श्रेय केवल छायावादियों को ही नहीं दिया जा सकता, क्योंकि छायावादयुग में द्विवेदीपुगीन कवियों ने भी प्रचलित भाषा के विकास में अद्भुत योग दिया है। अभिज्ञा और लक्षणा-दोनों शब्दशक्तियों का चरमविकास छायावाद-युग की उपलब्धि है। वाच्यार्थ के आधार को न छोड़ते हुए, 'शला' का कौशल-प्रदर्शन गुप्तकवियों, गुरुभक्तसिंह, गोपालशरणसिंह आदि कवियों की विशेषता है, यह प्रवृत्ति छायावादी सूक्ष्म शैली की प्रतिक्रिया में वचन, अचल, दिनकर, नरेन्द्र आदि में एक नए रूप में विकसित हुई। उधर छायावाद ने लक्षणा और लक्षणा पर आधारित व्यञ्जना तथा प्रतीकारमक भाषा का विकास चरम सीमा पर पहुँचा दिया।

किन्तु छायावाद के उत्तरकाल में लोग यह अनुभव करने लगे थे कि छायावाद विषयवस्तु की दृष्टि से ही 'असाधारण' नहीं है, अपितु उसकी शैली भी सहजगम्य नहीं है। महावीरप्रसाद द्विवेदी का भी मुख्य आरोप यही था किन्तु तब नवीन शैली और नवीन विषयों की व्यञ्जना की ऐतिहासिक आवश्यकता को अज्ञात रूप से अनुभव करने वाले शिक्षित-वर्ग ने द्विवेदी जी की बात पर ध्यान नहीं दिया था। १०-१२ वर्ष छायावाद का आनन्द ले चुकने के बाद तथा राष्ट्रीयमार्ग में नई चेतना के आगमन के कारण लोगों की 'रुचि' में परिवर्तन होने लगा। जो यह समझते हैं, कि काव्य के रूप में परिवर्तन का मुख्य कारण 'रुचि' है, उन्हें यह समझना चाहिए कि सामाजिक परिस्थितियाँ ही रुचि विशेष का रूप निर्धारित करती हैं। सामाजिक परिस्थितियों के

कारण कई शताब्दियों तक धार्मिक काव्य के पठन-पाठन से लोग ऊबे नहीं किन्तु औद्योगीकरण होते ही विभिन्न सम्प्रदायों का साहित्य केवल शोध का विषय रह गया। इसी प्रकार छायावाद का आनन्द और भी अधिक समय तक वविगण उठाते रहते यदि सामाजिक परिस्थितियाँ में द्रुत परिवर्तन न होते। कम से कम हमारे देश में सामाजिक क्षय में बिना किसी परिवर्तन के रचिया फँसने की तरह नहीं बदली।

हम देख चुके हैं कि छायावाद युग में द्विवेदी युग से अधिक तेजी के साथ उद्योगों में पूँजी लगी किन्तु यह विदेशी पूँजी ही अधिक थी अतः भारतीय थप्पी दग राष्ट्रीयता का दम भरता था। उधर पूँजीपतियों और जमींदारों को अपने पक्ष में रखने के लिए श्रेयों के रूप में भारतीय पूँजीपतियों को प्रोत्साहन भी मिल रहा था। बीस लाख से अधिक मजदूर देश में काम कर रहे थे जिनके सम्मुख यह प्रश्न था कि यदि आजादी मिली तो उस पर किसका अधिकार होगा? गांधी जी के समय में यह सच स्पष्ट हो गया था। अतः कांग्रेस के भीतर एक समाजवादी उपदल की स्थापना हुई। जवाहरलाल नेहरू, राममनोहर रोहिया जयप्रकाशनरायण इसी उपदल की प्रतिभाएँ हैं।

सन १९२७ ई० में भारतीय कम्युनिस्ट पार्टी की स्थापना हुई किन्तु सन २७ ई० के पूर्व से ही जागरूक नवयुवकों पर रूसी राज्य क्रान्ति का प्रभाव पड़ चुका था। रूसी साहित्य और क्रान्तिकारी द्वांदात्मक भौतिकवाद के प्रति रवि भी जाग्रत हो चुकी थी। आश्चर्य का विषय यह है कि छायावादी कवियों पर इस दशन का विशेष प्रभाव नहीं पड़ा अन्वयत्ता छायावाद का रूप ही कुछ और होता और यह तो निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि उसमें अलौकिक प्रेम की इतनी मात्रा और भविष्य-दशन के विषय में इतनी अस्पष्टता नहीं आ पाती। कामायनी सन १९३५ में प्रकाशित हुई किन्तु प्रसाद जी पूँजीवादी पार्श्वचय सभ्यता और उसके भारतीय संस्करण के विरुद्ध तीव्र रूप व्यक्त करने भी अपने बुद्धिवाद वगैरह अस्वच्छता और निष्ठुरता का सारस्वतनगर व घणन में प्रदर्शन करके भी साम्यवादी विचारधारा से पूर्णतः परिचित न होने के कारण मनु को बलास पर ले गए और कल्पित आनन्दवादी भूमि के दशन करारें मानवता को यह संदेश दे गए कि समस्या का निष्पादन बाहर नहीं, अन्तर-बुद्धि और श्रद्धा व समन्वय में ही। स्पष्ट प्रसाद जी वर्गहीन समाज की कल्पना और उसका कार्य रूप में परिणति के द्वांदात्मक सचप के स्थान पर रहस्यवाद की ही अंत में स्थापना करते हैं।

बाबूद सारी सदिच्छाओं और स्वप्ना के व्योत्सना (पन्त) का कल्पित लोक और कामायनी का कैलास यूगोपिया ही है।

अन कवियों से कहा अधिक जागरूक वे नवयुवक थे जो राजनीति का क्षेत्र में कार्य कर रहे थे। राजनीतिज्ञ द्वारा ही सर्वप्रथम द्वांशमक भौतिकवाद का अध्ययन हुआ। कथाकारों में प्रमचंद अवश्य राजनीतिज्ञों की तरह ही जागरूक थे और उन्होंने गोर्की के साहित्य का अध्ययन करके समाज के भावी रूप—यूजीवाद के विनाश और बगहीन व्यवस्था को समझ लिया था अतः बगसब को अपनी आंखों से चारों ओर देखकर उन्होंने उपन्यासों में चित्रित किया। गांधी जी के प्रभाव से उन्हें यह विश्वास था कि शायद उच्च वर्ग का हृदय परिवर्तन हो जाए और ज़ान्ति के बिना ही बगहीन राज्य की स्थापना हो जाए किन्तु गोदान तक आन-आन उनके इस भ्रम का भी निराकरण हो चुका था यह स्मरणीय है कि गोदान सन १९३८ की रचना है। हिंदी में अकेले प्रमचंद ही छापावाणी युग में सामाजिक व्यवस्था का वास्तविक स्वरूप समझने में। उनकी रचनाएँ सन १८१८ ई० से १९३६ ई० के बीच में लिखी गई। निराला पर भी गोर्की का प्रभाव पड़ा। अन- उनके कथा-साहित्य में भी यथार्थ का चित्रण हुआ। प्रमचंद के प्रेरणा-स्वरूप प्रसाद जी ने भी काल और नितली में समाज के अन्तर्विरोधों का पर्णफास किया।

सन १९३५ में कामायनी प्रकाशित हुई। इसी वर्ष पेरिस में फासिलो के विराध में ६० एम० फास्टर (E M Forester) की अध्यक्षता में साम्यवादी लेखकों की बैठक हुई। इसी वर्ष मुन्बराज आन- सज्जाद जहीर आदि के प्रयत्न से प्रगतिशील लेखक संघ की स्थापना हुई प्रथम बैठक लंदन में हुई। सन १९३६ में गोदान का प्रकाशन हुआ और इसी वर्ष प्रमचंद के सभापतित्व में प्रगतिशील लेखक संघ की बैठक लखनऊ में हुई।

दलितवर्गों के प्रति सहानुभूति भारतीय काव्य और साहित्य में प्रारम्भ से ही मिलती है। महानकवि में मानवतावाद होता ही है परन्तु उन सबका 'प्रगतिवादी' नहीं कहा जा सकता उन्हें प्रगतिशील अवश्य कहा जा सकता है क्योंकि बाद या एक सिद्धांत के रूप में प्रगतिवाद द्वांशमक भौतिकवाद से सम्बंधित है। उदाहरण के लिए मध्ययुग में यूरोपीय रोग दुःखा आदि का वर्णन करके भी साहित्यकार समझता था कि यह सब ईश्वरीय विधान है अतः उनकी दृष्टि आशावादी थी। वह 'रामराज्य' की कल्पना तो कर सकते थे किन्तु यह नहीं समझते थे कि समाज के विकास के नियमों को समझकर

वण वगहीन समाज की स्थापना की जा सकती है। राजा यदि बुरा या तो वह राम के रूप में आदर्शराजा की कल्पना कर सकते थे परन्तु राजा रहित समाज का कल्पना तब असम्भव थी।

इसी तरह आधुनिक युग में छायावादी स्वतंत्रता और समानता की घोषणाएँ ता करत थे परन्तु यह न जानते थे कि समाज के विकास का सिद्धांत क्या है और पूँज समतायुक्त समाज कैसे बन सकता है? रवीन्द्रसहाय वर्मा ने लिखा है कि नरेन्द्र शर्मा नेमिचन्द्र शमशेर प्रभाकर माचवे नरेशमेहता जाति कवि अंगरेजी के साम्यवादी विचारधारा से प्रभावित आडन (Auden) जैसे कवियों से प्रभावित हैं। किन्तु साथ ही उन्होंने यह भी लिखा है कि आडन वग के कवि राजनीति की दृष्टि से साम्यवाद की ओर प्रवृत्त थे परन्तु उनमें व्यक्तिवाद भी पूँजत मिलता है अतः मार्क्सवादी नियन्त्रण के विरुद्ध विद्रोह भी ध्वनित करने लगत हैं।

इस तथ्य से भी यही स्पष्ट होता है कि परवर्ती छायावादी कवि भी द्वैतात्मक भौतिकवाद से पूँजत परिचित न थे। अतः प्रगतिशील नेतृत्वसंघ की स्थापना के बाद साहित्यकारों का ध्यान सिद्धांतपक्ष की ओर भी गया। कुछ ने इसे पूँजत स्वीकार किया और कुछ ने इसे अशत स्वीकार किया। उदाहरण के लिए पंतजी ने मार्क्सवाद को अशत स्वीकार किया। ज्योत्स्ना (१९३२) ने भी यह भूतवाद और अध्यात्मवाद का समन्वय की चर्चा करत हैं और युगांत और युगवाणी में भी। किन्तु स्मरणीय यह है कि युगांत (१९३५-३६) तथा युगवाणी (१९३६-३९) में उनकी सहानुभूति मार्क्सवाद की ओर अधिक दिखाई पड़ती है और गांधी जी के कार्यों तक को उन्होंने मार्क्सवादी दृष्टि से देखा है।

निराला जी की रचनाओं की दो अवधियाँ में बाँटा गया है—१९१६ से १९३४ तक की रचनाएँ और १९३४ से १९३८ ई० तक की रचनाएँ। सन ३८ के बाद निराला पर स्पष्टतः प्रगतिवाद का प्रभाव दिखाई पड़ता है। सन ३४ से सन् ३८ ई० के बीच की प्रमुख रचनाएँ ये हैं—साराजस्मृति (१९३५) राम की शक्ति पूजा (१९३६) वह तोड़ती पथर (१९३५) हिंदी के सुमना के प्रति (१९३७) वनवारा (१९३७) तुलसीदास (१९३८)। इन रचनाओं में वह तोड़ती पथर ही प्रगतिवादी रचना बड़ी जा सकती है अतः सन् ३८ ई० के बाद की रचनाओं को ही प्रगतियुग में रचना उचित होगा। अणिमा नए पत्त कुङ्कुरमुत्ता आदि रचनाओं में निराला प्रगतिवादी दिखाई पड़ते हैं।

सन् १९३८ ई० के 'रूपाम' में पन्त जी ने सम्पादकीय में लिखा—
 "इस युग की वास्तविकता ने जैसा उग्र रूप धारण कर लिया है, इससे प्राचीन विश्वासों में प्रतितिष्ठत हमारे भाव और कल्पना के मूल हिल गए हैं। श्रद्धा, अवकाश में पलने वाली संस्कृति का वातावरण आन्दोलित हो उठा है और काव्य की "स्वप्न-जडित" आत्मा जीवन की कठोर आवश्यकता के उस नग्न रूप से सहन गई है। अतएव इस युग की कविता सपनों में नहीं पल सकती। उसकी जड़ों को अपनी पोषण सामग्री धारण करने के लिए कठोर धरती का आश्रय लेना पड़ रहा है।"

अतः रवीन्द्रसहाय वर्मा से मैं सहमत हूँ कि "पन्त द्वारा इगित कविता का यह नया आदर्श अस्तुतः मार्क्सवादी आदर्श है। युगवाणी में स्पष्टतः कवि ने कहा कि "मृत्यु नीलिमा गहन गगन" को छोड़ कर "पुष्पप्रसू भू" की ओर देखना ही उचित है, युगधर्म है।" युगान्त में कवि पुरातन के नाश के लिए विद्रोहस्वर व्यक्त करता है—

साम्यवाद के साथ स्वर्ण युग करता मधुर पदार्पण ।

मुक्त लिखित मानवता करती, मानव का अधिवादन ।

(युगवाणी)

ग्राम्या में कवि पन्त ने स्पष्ट घोषित किया—

तुम बहन कर सको जन मन में मेरे विचार

घाणी मेरी चाहिए तुम्हें क्या अलंकार

अतः द्वितीय विश्वयुद्ध के कम से कम ६ वर्ष पूर्व ही छायावादी और परवर्ती छायावादी (अचल, नरेन्द्र, आदि) तथा राष्ट्रीय (दिनकर, नवीन आदि) बड़े जाने वाले कवियों को मार्क्सवाद से प्रेरणा मिलने लगी थी और सन् ३५-३६ से स्पष्टतः हम प्रगतिवादी "काव्य प्रवाह" के दर्शन कर सकते हैं।

किस प्रकार 'विचार तत्त्व' बदल जाने पर 'हृषि' में परिवर्तन हो जाता है, इसका प्रबल प्रमाण प्रगतिवादी प्रवाह का वागमन है। स्वयं छायावादी कवियों ने ही 'छायावाद' को असामयिक घोषित किया, उसे मात्र "अलंकार समिति" कहकर और नहीं ध्यान का स्वागत किया। इससे यह स्पष्ट है कि छायावादी कवि जनमगल वास्तविक रूप में चाहते थे। 'मार्क्सवाद' के

द्वारा वे जनकल्याण के सद्भावितक और व्यावहारिक पक्षों से भी परिचित हो गए अतः अपने को बचलने के लिए प्रस्तुत हो गए किंतु छायावादी सस्कार इतने गहरे थे कि उनसे शीघ्र मुक्ति मिलना कठिन था। भारतीय आदर्शवादी चिंतन से पूर्ण मुक्ति भी कठिन थी अतः भौतिक उन्नति के लिए मार्क्सवाद और आध्यात्मिक उन्नति के लिए भारतीय अध्यात्मवाद के समन्वय की ओर सस्कार निष्ठ पतंजलि का मन स्वतः ही अर्कषित हो गया और आज तक वह दोनों परस्पर विरोधी दशानों के गडभंगूट (Patch work) को व्यजित कर रहे हैं। अरविन्द-दशन ने उनकी इस इच्छा को पहले से ही सिद्धांत रूप में प्रतिष्ठित कर रखा था अतः नूतनकाव्य पर अरविन्द का अपरिमित प्रभाव दिखाई पड़ता है।

प्रगतिवाद के फलस्वरूप कविगण नूतन विषयों की ओर आकर्षित हुए। आपसीता के माध्यम से जगदीश्वरी कहने वाला छायावादी कवि भी अब चारों ओर फैले दुःख और दारिद्र्य का वर्णन करने लगा। प्रत्येक कवि में भवभूति की आभा जैसे प्रविष्ट कर गई हो। विषमता के विरुद्ध वह भूषण की तरह गरजने लगने लगा। उसने अलंकारों द्वारा अनवरत ध्वनि और अतिशयोक्त्यनावाद द्वारा केवल सुंदर पदार्थों के वर्णन में उपमान विधान के स्थान पर अभिप्रायावादी शैली पुनः अपनाई। उत्तियों की सूक्ष्मतरंगगंधाप के स्थान पर—सामूहिक जनता की आंदोलनकारिता का चित्रण होने लगा। गुदर के स्थान पर कुरूप और मोहक के स्थान रक्ष की ओर दृष्टि गई। केवल प्रेम की कोमल भावनाओं के स्थान पर सामूहिक न्याय का भरव नाद ध्वनि होने लगा। विरहा के स्थान पर भैरवी का स्वर सुनाई पड़ने लगा। चिरंतन सत्ता या असंख्य साजन के स्थान पर केवल भूतलत्व (Matrer) की सत्ता को ही वास्तविक मानकर उसके विकास के प्रेम में चेतना को स्वीकार कर ईश्वरवाद के स्थान पर मानव का प्रकृति से सनातन सघन बाणी का विषय बनने लगा। प्रायः समर्पण मनुहार रहस्यवाद प्रकृति में ब्रह्मरूपभास के तथा प्रकृति के नारीकरण के स्थान पर ईश्वर को चुनौती उसकी सत्ता का निषेध यथायथा प्रकृति का यथातथ्य रूप-वर्णन और नारीकरण के स्थान पर प्रकृति के अब तक उपेक्षित रूपों के यथावत चित्रण पर बल दिया जाने लगा। मानवसमाज में शोषित वर्ग को जाग्रत करने का लक्ष्य वाक्य के सम्मुख उपस्थित हुआ क्योंकि केवल सवहा रावण की जागृति ही समाज के मुक्त भावी रूप की प्राप्ति में कारण मानी गई। वर्गहीन वर्णहीन और स्वतंत्रतायुक्त समाज की शान्तियाँ प्रस्तुत की जाने

लगी और महत्त्व के स्थान पर शोषण के गीत गाए जाने लगे । लोक मानस का समयने लोकजीवन के विविध जीवनस्तर—उसके आचार विचारों नाच रंग आदि को वाणी दी जाने लगी—पन्त जी वैसे पवतीय मुपुमा और पारलौकिक सय को वाणी देने वाले जननी कवि भी कालाकाकर नरेश के राजमहला के वातायना से लोकजीवन के विविध रूपा को पुरानी रोमानी दृष्टि से देखने लगे । निसे रुझ अशिष्ट अपरिष्कृत अशिक्षित समझा जाता था उस किसान और मजदूर के जीवन को कसणा पूण नेनो से देखा गया । उसकी प्रत्येक गतिविद्य को विस्मय की दृष्टि से चित्रित किया गया नागरिक रुचि और नागरिक जीवन का उपहास किया गया क्योंकि वह शोषकों की सत्कृति थी । सभ्यता को अपने दुबल कंधों पर धारण करने वाले अपने रक्त से सभ्यता के बाग को सींचने वाले शोषित वर्ग का महत्त्व काव्य में स्वीकार कर लिया गया उसे नातिकारी वर्ग के रूप में देखा गया और पूँजीवादी समाज की निष्ठुरता देखकर मध्यवर्गीय प्रगतिशील चेतना इस नूतन वर्ग को जाग्रत करने में जुट पड़ी क्योंकि समाजवादी विचारधारा ने स्पष्ट कर दिया था कि समाज का कल्याण उत्पादन के साधनों पर जनता के स्वाधिकार सुरक्षित करने में है और यह कार्य साम्यवादी दल की देखरेख में ही सम्भव है अतः राजनीति और साहित्यिक कथा से कथा भिड़ा कर काम करने लगा ।

परवर्ती दयावादी कविता—अन्त मरद्व शर्मा बच्चन आदि में जो आममूढ व्यक्तिवाद विकसित हुआ था प्रगतिवाद की प्रेरणा ने इन कवियों का जैसे नवप्रकाश का दान किया अतः इन कविता में केवल मासवाद क्षयी रोमासवाद और हालावाद ही नहीं है इनमें सामाजिक और स्वस्थ स्वर भी हैं । प्रेम को सबसे अधिक बरनाम करने वाले कवि अन्त ने मचूतिका और अपमजता के बाद किरण बला लिखी जिसमें प्रगतिवाद से स्पष्ट ही प्रेरणा ली गई है । यद्यपि कवि क्षयीरोमासवाद को पूणत छोड़ नहीं सका है । जो अन्त नारा को केवल 'प्रणय की खिलाडिन' के रूप में ही चित्रित करता था वह अब सामाजिक विषयों का चित्रण करने लगा—

१ एक नारी सिर्फ नारी ही तुम्हें मैं मानता हूँ ।

तुम प्रणय की हो खिलाडिन मैं तुम्हें पहचानता हूँ—लाल चून्नी—

अन्त

इन खनिहाना में मूज रही किन अपमानों की नाचारी ।
 हिनती हट्टी के ढाँचा ने पिटती देखी घर की नारी ।
 युग युग के अत्याचारों की आकृतियाँ जीवन के तल में ।
 फिर फिर कर पुजीभूत हुई ज्यों रजनी के छाया छल में ।

बानभृष्ण शर्मा नवीन ने सुंदर शीपक कविता लिखी जिसमें छायावाद के सौन्दर्यवाद की सकीर्णता पर हमला किया गया । मेरे पास कोई प्रमाण नहीं है जिसके बल पर यह कहा जा सके कि इस कविता पर मार्क्सवाद का प्रभाव है परंतु नवीन जी की राष्ट्रीय रचनाओं में प्रारम्भ से ही दुखी दलित जनता के प्रति सदभावना व्यक्त हुई थी और विषमता को दूर करने के लिए उग्र भावनाएँ भी उनकी रचनाओं में मिलती ही हैं अतः छायावाद के विरोध की पृष्ठ भूमि में प्रगतिवादी मानसिक स्थिति अवश्य है जिसका जन्म समाजवादी विचारों से हो रहा था—

ओ सौंदर्य उपासक तुमने सुंदर का स्वरूप क्या जाना ।
 मधुरमगु मुकुमार मृदुल ही को क्या तुमने सुंदर माना ?
 क्यों देत हाँ चिर सुंदर को इतन छोटे सीमा-बंधन ?
 कठिन बरान्ज ज्वलत प्रखर भी है सौंदर्य प्रकेत चिरंतन ।
 शनकल टन मल सर-सर ममर यही नहीं सुंदर की बाणी ।
 हृदयज्वलन भी है उसकी गहन गभीर गिरा कल्पाणी ।
 क्या सुंदर जोना है तुमसे अब तब केवन विहस विहंस कर ?
 क्या तुमने न लखा है अब तक सुंदर का विकराल स्वयंवर ?
 है जीवन के एक हाथ में मधुर जीवनामृत का प्याना
 और दूसरे कर में उसके है बटु मरण-हनाहन-हाला ।
 एक आँख से निकल रही है सब दहन की बह्नि अपारा ।
 और दूसरी के बह्ती है नित्य करुण जन क्लृप्तक धारा ।
 चिर सुंदर से किस स्वरूप का कहो करोगे तुम अभिनन्दन ?
 सदा रहेगा क्या सीमित ही तब पूजन अचन अभिवन्दन ?

ऐसा नहीं है कि छायावाद में केवल सवत्र कामन ही हो परंतु ममप्रत छायावाद का सौंदर्यवाद कोमल ही रहा उग्र और उदात्त का वणन उसमें कम ही हुआ अतः प्रगतिवादी में इस कमी की पूर्ति हुई ।

प्रगतिवाद का पूर्व भारतीय चिंतन यह नहीं समझ पाया था कि समाज का विनाश कुछ वैज्ञानिक नियमों पर आधारित है और उन नियमों का पता

लग सकता है। उन नियमों का पता चल जाने पर हम समाज को अभीष्टत मोड़ दे सकते हैं। हजारों वर्षों से भारतीय कवि और साहित्यकार आदर्शवादी ही रहा आया है वह मानवीय राग विराग आशा आकांक्षा आदि के चित्रण में अपनी समग्र कला का प्रदर्शन कर चुका है परन्तु मनुष्य के प्रति अपनी समग्र सहानुभूति के साथ-साथ वह समाज के वैज्ञानिक विफलपण से परिचित नहीं था। नवीन विज्ञान की उपलब्धियों और नवतत्त्वशास्त्र तथा समाजशास्त्र के विकास से परिचित होकर कला और जीवन के प्रति दृष्टिकोण ही बदल गया अतः प्रगतिवाद का हिन्दी में अवतरण सबसे अधिक महत्वपूर्ण घटना थी। जिस प्रकार पारबाल्य विज्ञान को हमने विदेशी समझ कर उसे छोड़ा नहीं अपनाया उसी प्रकार समाजशास्त्र को इतिहास की नूतन व्याख्याओं को भी हमने अपनाया। यह सम्भव नहीं था कि प्राकृतिक विज्ञान (Natural Sciences) को अपना लिया जाता और उसी के ऊपर आधारित समाज विज्ञान को विदेशी कहकर छोड़ दिया जाता। इसी समाज विज्ञान को अपनाकर रूस में जनक्रान्ति सफल हुई थी अतः पराधीन भारत के बितरु भी जनक्रान्ति के लिए इसकी ओर आकर्षित हुए। यह कुंठा नहीं थी प्राचीन काल से ही प्रचलित सर्वे भवति सुखिन सर्वे सन्तु निरामया अथवा विश्वदुःखत्व को काय रूप में परिणत करने के लिए व्यावहारिक विचारधारा की स्वीकृति थी जो कल्पना और सदिच्छा मात्र पर आधारित न होकर ठोस सामाजिक विज्ञान पर आधारित थी। 'व्यसथप' को इतिहास की एक हकीकत के रूप में स्वीकार किया गया न कि किसी 'कुंठा' के कारण। वैज्ञानिक दृष्टि का तबाजा यह है कि जो तथ्यों से प्रमाणित हो उसे स्वीकार किया जाय। व्यसथप अथवा समाज के द्वन्द्वात्मक विकास को इसीलिए स्वीकार किया गया और इसीलिए अनेक प्रकार के आदर्शवाद अध्यात्मवाद रहस्यवाद और भारतीयता के नाम पर चलने वाले 'अध्विश्वास' और कल्पित ज्ञान को अस्वीकार किया गया।

यह प्रमाणित किया गया कि भारतवर्ष कोई ऐसा विविध देश नहीं है जिसमें अनेक समाजों पर लागू होने वाले समाजशास्त्रीय सिद्धान्त यहाँ के समान विकास पर लागू न होते हों। यहाँ भी आदिमसाम्यवाद सामन्तवाद और पूँजीवाद के स्पष्ट सोपान दिखाई पड़ते हैं अतः पूँजीवादी व्यवस्था में उत्पन्न साहित्यकार ने यह अनुभव किया कि सर्वहारा को कला और साहित्य द्वारा संगठित करना एक ऐतिहासिक दायित्व है। यह केवल मनोरंजन, धर्मप्रचार अध्यात्मसाधना और केवल उच्चवर्गों के चित्रण के लिए नहीं होता,

उनका शक्तिवैश्वर्य होना है। समग्र विश्व जनता की आर्थिक सांस्कृतिक शोषण से मुक्ति ही उसका लक्ष्य हो सकती है अतः वासुदेव पूँजीवाद का विरोध सामंतवाद का विरोध और पूँजीवादी-सामंतवादी विश्वास और मान्यताओं का विरोध मुक्ति के साधन के रूप में स्वीकृत हुआ और साहित्य में वासुदेव का चित्रण प्रचलित हुआ। यह कल्पित व्यक्तियों की 'बुद्धि' अथवा केवल भावुकता नहीं थी यह समाज इतिहास और प्रकृति की नवीन शोषों का प्रतिकूल या जो भावना और सौन्दर्य-बोध को नया रूप दे रहा था। यह सबका दूसरा चीज है कि हिन्दी के कवि और साहित्यकार इस कार्य में कितने सफल हुए। चित्तु 'प्रगतिवाद' के आगमन और उसकी वैज्ञानिकता पर आश्रय सभी सफल हो सकते हैं जब समाज-विकास के मूलभूत सिद्धान्तों के स्थान पर प्रयोगवादी अस्तित्ववादी फासिस्टवादी अध्यात्मवादी अथवा दूसरे जनवादविरोधी विचारक ऐसे नए सिद्धान्तों को प्रस्तुत कर सकें जो बुद्धि को अध्यात्म के आधार पर संतुष्ट कर दें। जब तक ऐसा नहीं होता तब तक कवियों और साहित्यकारों की कलागत असफलता की चर्चा होने पर भी प्रगतिवाद को अयमर्थ नहीं किया जा सकता और 'मानवता की विजय' के प्रति आश्वस्त प्रगतिवादी कवि और साहित्यकार की मान्यताओं में परिवर्तन नहीं किया जा सकता और मान्यताओं के रहने पर मानसिक स्थिति में परिवर्तन असम्भव है।

हिन्दी में प्रगतिवाद के विरोधियों ने प्रगतिवादी कार्यप्रवाह की आलोचना में तरह-तरह की कमजोरियाँ ढिंढाकर (और कमजोरियाँ कम नहीं हैं) भी एक भी पुस्तक में प्रगतिवाद के मूलधारों पर समग्र विचार नहीं किया। यह कार्य कठिन है क्योंकि इसके लिए न केवल मार्क्स एंगल्स लनिन आदि की समझना होगा अपितु इनके पूर्व के सम्पूर्ण चिन्तन से वाकिफ होना पड़ेगा। यही नहीं मार्क्सवाद जिस प्राकृतिक विज्ञान पर आधारित है उस भूतत्त्व (Matter) की नवीनतम शोधा से भी परिचित होना पड़ेगा। इसके साथ सम्पूर्ण नतत्त्व शास्त्र (Anthropology) को भी ध्यान देना होगा। विज्ञान-साम्यवाद का खण्डन असम्भव है। हिन्दी में ही नहीं अन्य भाषाओं में भी एक भी कवि और साहित्यकार ऐसा नहीं है जो प्रगतिवाद के विरोध के लिए इतना विराट् धर्म करके प्रगतिवाद के मूलधारों को मिथ्या प्रमाणित कर देता। विरोधियों ने केवल पाश्चात्य विचारकों—इतिहास, साहित्य आदि कल्पित प्रगतिविरोधी विचारकों की धारणाओं का हिन्दी में अनुवाद कर दिया और पाश्चात्य प्रगतिवादी विरोधी प्रवृत्तियों से

हिन्दी-नाटक को परिचित करा दिया परन्तु इससे प्रगतिवाद पुष्ट हो हुआ क्योंकि सामाजिक तथा राजनैतिक परिस्थितियाँ साम्यवादी विचारको के विश्लेषण के अनुसार ही आज के मनुष्य के सम्मुख प्रस्तुत हो रही हैं। जिस 'वर्गसपन' को कल्पना कहा जा रहा है, उसे प्रत्येक व्यक्ति सामाजिक जीवन से महसूस कर रहा है। जिस 'पूँजीवाद' को स्वतन्त्रता का रक्षक कहा जा रहा है, उसकी वृद्धि इसी "पुण्यभूमि" में हमारे नेत्रों के सम्मुख हो रही है। बेकारी, भूख, दबाव, नेनाओं के झूठे वादे आदि तत्त्व मनुष्य को अध्यात्मवाद की ओर नहीं लिए जा रहे हैं, बल्कि उसे सोचने के लिए बाध्य कर रहे हैं। मनुष्य निराशा, कुप्टा और अवसाद में सिर छुड़ा कर सन्तुष्ट नहीं रह सकता अपितु वह इन सबके कारणों पर विचार कर रहा है और विश्लेषण की प्रवृत्ति उसे उस सामाजिक व्याख्या की ओर ही उन्मुख कर रही है, जो मानवीय समस्याओं का वैज्ञानिक समाधान प्रस्तुत करती है अतः रूस और चीन की उपलब्धियों के प्रति वह प्रशंसात्मक रव्य अपनाएगा ही। किन्तु साथ ही इन देशों में प्रतिष्ठित सामाजिक व्यवस्था के निर्णायकों की गलतियों के प्रति भी वह असावधान नहीं रह सकता। भारतवर्ष में अपने देश और काल की विचार कर वह समाजवादी व्यवस्था की प्रतिष्ठा करना चाहता है। 'अद्यतनकरण' की निन्दा ता स्वयं लेनिन ने की है। "सत्य सदा स्पष्ट और मर्याद होता है" (truth is always concrete) यह वाणी लेनिन की है अतः समाजवादी देशों की आलोचना करने का यह अर्थ नहीं है कि इस देश से 'जनवाद' समाप्त हो जाएगा या हो रहा है, विरोधी इस आलोचना के समय अभाववादी रव्य अपना लेते हैं किन्तु समाजविज्ञान से परिचित लोग जानते हैं कि प्रगतिवादी समाजव्यवस्था को प्रतिष्ठित करते समय अनेक भूतें हो जाती हैं। कभी-कभी पूँजीवादी घेरे और दबाव के कारण अन्तर्विरोधात्मक पथ अपनाता पड़ता है अतः परिस्थिति को न देखकर जनवाद के विरोधियों ने 'प्रयोगवाद' और "अध्यात्मवाद" के नाम पर जो उसजनों खड़ी की हैं, वह चल नहीं सकती। बीसवीं शती की जागरूक जनता को न तो 'रहस्यवाद' में भग्न किया जा सकता है और न व्यक्तिवादी प्रवृत्तियों में ही भुलाया जा सकता है।

प्रगतिवाद का वैज्ञानिक दर्शन क्या है ?

हम यहाँ अत्यधिक संक्षेप में ही विचार कर सकते हैं क्योंकि हिन्दी काव्य की प्रवृत्तियों का विश्लेषण ही इस पुस्तक का मुख्य विषय है।

द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद :—प्राचीन काल से ही इस विश्व को समझने

का प्रयत्न हो रहा है। प्राचीन और मध्यकाल में आदशवादी और भौतिकवादी—इन दो दृष्टियों से जगत और समाज को समझने का प्रयत्न किया गया था। आदशवादी (सभी प्रकार के) वह विचारक था जो विश्व के मूल में सर्वप्रथम किसी चेतनसत्ता को मानता था। भौतिकवादी वह विचारक था जो विश्व के मूल में भूततत्त्व (Matter) को मानता था। वेदों में प्रकृति के पदार्थों में एक-एक शक्ति को आरोपित किया गया और बाद में उपनिषद युग में विषय के मूल में चेतनसत्ता या ब्रह्म को स्वीकार कर लिया गया। यह आदर्शवाद (Idealism) उत्पश्चात् पंडितदशनी में विकसित हुआ। इनमें वेदांत (आदरायण) सबसे अधिक आदर्शवादी थे। योगदर्शन में शरीरशास्त्र (Physiology) का अर्थ भौतिकवादी था किंतु योग का ईश्वरवाद आदर्शवादी था। सांख्य में प्रकृतिदर्शन (Philosophy of Nature) भौतिकवादी और आत्मा का सिद्धांत (पुरुष सिद्धांत) आदर्शवादी था। इसी प्रकार योग का ईश्वरवाद भक्ति का सिद्धांत आदि आदर्शवादी और अणुवाद भौतिकवादी था। सबसे अधिक भौतिकवाद वैज्ञानिक दर्शन में मिलता है जो जगत के विकास में अणु सिद्धांत को मानता है अर्थात् जड़ जगत के मूल में अणु है जिसके मिश्रण से जगत का विकास हुआ है। किंतु वैज्ञानिक-दर्शन में भी ईश्वर की सत्ता स्वीकृत है क्योंकि ईश्वर के बिना अणु स्वतः गतिमान नहीं हो सकते ऐसा वैज्ञानिक दार्शनिक को विश्वास था। मीमांसा-दर्शन ईश्वर को नहीं मानता किंतु वेदों को अपौरुषेय मानता है और नमकाण्ड को ही सर्वस्व मानता है अतः उसका अनीश्वरवाद भौतिकवाद का प्रतीक होकर भी समग्रतः वह आदर्शवादी ही है। तन्त्रदर्शन भी मूलतः भौतिकवादी होकर भी बाद में आदर्शवादी बन गया।

बौद्धा में प्रारम्भिक बुद्ध-दर्शन अनात्मवादी है अतः भौतिकवादी है किन्तु बाद में महायान में निरास में शून्यवाद और विज्ञानवाद में आदर्शवाद की उसमें अमिट वृद्धि हुई। जैनमत में भी ईश्वर को किसी न किसी रूप में स्वीकार कर लिया गया।

बुद्ध भौतिकवादी की दृष्टि से चार्वाक ही प्रसिद्ध हैं जिसे आदर्शवादियों ने बहुत सम्मान कर दिया है। वस्तुतः भारतीय दर्शन में एक प्रबल प्रवृत्ति भौतिकवाद की प्रारम्भ से ही रही है जो बाद में आदर्शवादी दर्शनों में चार्वाक के नीचे जल की तरह साफ दिखाई पड़ती है। अभी तक भारतीय दर्शन में इस महान भौतिकवादी प्रवृत्ति को अलग नहीं किया जा सका

है^१ अतः ऐसा समझा जाता है कि भारत में भौतिकवादी केवल 'चार्वाक' ही था, यह एक गलत धारणा है। समग्रतः आदर्शवादी विचारधाराएँ भी समाज के विकास के दौरान में पूर्णतः भौतिकवाद का निषेध नहीं कर पाईं। वेदान्त तक में 'व्यावहारिक सत्य' और पारमार्थिक सत्य को अलग-अलग स्पष्ट स्वीकार किया गया है।

इस प्रकार समग्रतः भारतीय दर्शन आदर्शवादी और भौतिकवादी इन दो धाराओं में बाँटा जा सकता है। और इनमें भेदक तत्त्व यह है कि आदर्शवादी दर्शन विश्व के मूल में किसी 'चेतनसत्ता' को मानते हैं जबकि चार्वाकमत विश्व के मूल में भूततत्त्व (Matter) को मानते हैं।

यही स्थिति योरोप में दिखाई पड़ती है। योरोप में भी आदर्शवाद किसी अलौकिक सत्ता के विश्वास पर आधारित है जब कि भौतिकवाद भूततत्त्व को ही मानता है और चेतना को उसी का विकास मानता है।

इन दोनों विचारधाराओं के अन्तर को इन शब्दों में स्पष्टतः समझा जा सकता है—“भौतिकवाद, आदर्शवाद का विरोधी है क्योंकि जहाँ आदर्शवाद मानता है कि भूततत्त्व के पूर्व चेतना (spiritual or ideal) की सत्ता है, वहाँ भौतिकवाद यह मानता है कि चेतना (Consciousness) के पूर्व भूततत्त्व की सत्ता है। इस भेद के कारण प्रत्येक प्रश्न की व्याख्या में अन्तर पड़ जाता है। आदर्शवाद अपने मूल में किसी अलौकिक सत्ता के विश्वास पर आधारित है। यह आदर्शवाद दो लोकों में विश्वास करता है—पारलौकिक अर्थात् कल्पित लोक और यह यथार्थ जगत्। आदर्शवाद इस पारलौकिक जगत् को यथार्थ जगत् से अधिक महत्त्व देता है।”^२

इस प्रकार आदर्शवाद और भौतिकवाद प्रत्येक प्रश्न पर अलग ढँग से सोचता है। 'विजली' को चमकता देखकर या बादल को गरजता देखकर आदर्शवादी कहेगा कि यह देवता का क्रोध है जब कि भौतिकवादी 'विद्युत्' की उत्पत्ति के लिए प्राकृतिक कारण की खोज करेगा। यह पुराने आदर्शवादियों

१. द्रष्टव्य—(अ) हिन्दी की दार्शनिक पृष्ठभूमि

(ब) 'सोवियत'—डी० चट्टोपाध्याय—

पीपुल्स पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली

2 Dialectical Materialism

—Maurice Cornforth.

की बात हुई। वैज्ञानिक होने पर भी आदशवाद पीछा नहीं छोड़ता। मैटर के विश्लेषण में आज आदशवादी और भौतिकवादी दोनों परिचित हैं। आदशवादी कहेगा कि शक्ति के रूप में परिणत हो जाने वाला मैटर वस्तुतः काइ रहस्यमय शक्ति है जबकि भौतिकवादी यह कहेगा कि मैटर और मोशन—भूततत्त्व और उसमें निहित शक्ति (वेग विद्युत्प्रवाह) अभिन्नतापूर्वक स्थित हैं इन्हें अलग नहीं किया जा सकता। विश्लेषण करते हुए जहाँ जहाँ हम आज पहुँचे हैं उससे और भी हम आगे बढ़ने किन्तु विश्लेषण में मिलेगा हम मैटर का ही कोई रूप। अतः जगत् के मूल में मैटर है भूततत्त्व है चेतना नहीं है—चेतना भूततत्त्व का विकास है—गुणात्मक परिवर्तन। जिस प्रकार जिस प्रकार ३ हायड्रोजन और ३ ऑक्सीजन को मिला देने पर जल नामक एक नए गुण की उत्पत्ति हो जाती है उसी प्रकार भूततत्त्व का गुणात्मक परिवर्तन ही—मानवीय चेतना है। मैटर शाश्वत है उसका कभी विनाश नहीं होता वह सदा परिवर्तनशील है उसके भीतर क्रिया और प्रतिक्रिया सदा चलती रहती है इसी से आंतरिक द्वन्द्व के कारण नाना पदार्थों का निर्माण होता रहता है।

माक्स के पूर्व का भौतिकवाद यात्रिक भौतिकवाद या—उससे मानसवाद को अलग करने के लिए द्विआत्मक शब्द भौतिकवाद के पूर्व जोड़ा जाता है यात्रिक भौतिकवाद क्या है ?

जगत् में सबत्र परिवर्तन दिखाई पड़ता है। दिन रात का आवागमन ऋतुओं का परिवर्तन विभिन्न मानव समाजों का उत्थान पतन पशुओं का निर्माण और नाश सभी में सतत परिवर्तन दिखाई पड़ता है। आदशवादी इस क्षण क्षण-परिवर्तन को देखकर एक स्थिर स्थायी सत्ता की कल्पना करते हैं और उस शाश्वत अनश्वर सत्ता को इस परिवर्तन का कारण ठहराते हैं जबकि भौतिकवाद इस परिवर्तन के लिए भौतिक कारणों की खोज करता है और यह मानता है कि भूततत्त्व ही अन्तरिक द्वन्द्व के कारण नाना रूपों में परिवर्तित हो रहा है वह भूततत्त्व अविनाशी है परन्तु आत्मा या ब्रह्म की तरह तटस्थ या स्थिर सत्ता नहीं है वह क्षण क्षण परिवर्तनशील है।

पुराने भौतिकवादी परिवर्तनशील जगत् के मूल में अविनाशी अणुओं (Atoms) को मानते थे। परिवर्तन वही अणुओं का कारण होता है परन्तु अणु स्वयं अपने में परिवर्तन से परे मान जाते थे। रामन कवि स्पूक्रिटियस ने On the nature of things नामक कविता में इसी अणुवाद को वाणी

दी थी। उसके पूर्व ग्रीक दार्शनिक 'एपीक्यूरेस' ने 'अणुवाद' को प्रवर्तित किया था, जिनमे बिना किसी ईश्वर की सहायता के अपरिवर्तनशील अणुओं के परस्पर मिलन और प्रभाव से पदार्थों के रूप-परिवर्तन की व्याख्या की गई थी।

यात्रिक भौतिकवाद—१६वीं और १७वीं शताब्दी में ईसाइयों के धर्म-दर्शन (Theology) के विरुद्ध वैज्ञानिकों और अन्य विचारकों ने उक्त ग्रीक 'अणुवाद' को स्वीकार किया। इसने मध्यकालीन 'अन्धविश्वासों' के विरुद्ध यात्रिक भौतिकवाद को प्रतिष्ठित किया। यह 'वाद' पूँजीवाद के अन्धुदय के साथ—तकनीकी उन्नति, नए देशों की खोज, व्यापार की उन्नति आदि के साथ विकसित हुआ।

यात्रिक भौतिकवाद के अनुसार जगत् के मूल में भूतत्त्व के 'अणु' (Particles of Matter) स्थित हैं जो एक दूसरे को प्रभावित करते हैं (Inter Action)। प्रत्येक 'अणु' दूसरे से अलग और विशिष्ट (Separate and distinct) सत्ता रखता है। और अपनी सामूहिकता में वे जगत् का निर्माण करते हैं। इस प्रकार जगत् एक प्रकार की सकुल मशीन या यन्त्र है।

प्रश्न होगा कि इस 'यन्त्र' का जो कि विभिन्न अणुओं (पुँजों) से बना है, कार्य कौन करता है ?

न्यूटन ने सौर-व्यवस्था (Solar-System) की व्याख्या की। 'एपीक्यूरेस' की तरह 'न्यूटन' भी यह मानता था कि सौरमण्डल अणुओं से बना है। सूर्य कोई देवता नहीं है। अणुओं का समूह यन्त्र है। परन्तु एपीक्यूरेस भारतीय वैशेषिकों की तरह पूरी प्रक्रिया नहीं बताता जबकि 'न्यूटन' ने 'सौरमण्डल' का विवरण प्रस्तुत किया। किस प्रकार सौरमण्डल कार्य करता है, यात्रिक भौतिकवादियों ने यह भी बताया अतः प्राचीनों से 'न्यूटन' का दर्शन अधिक आगे था।

किन्तु जिस प्रकार 'एपीक्यूरेस' और 'कणादि' अणुवाद के आगे किसी पदार्थ की पूर्ण प्रक्रिया नहीं बताते, उसी प्रकार 'न्यूटन' जैसे यात्रिक भौतिकवादी यह नहीं बताते कि 'पदार्थ' का जन्म और विकास कैसे हुआ ? जगत् को विभिन्न पुँजों (अणुओं) से बना हुआ यन्त्र मानकर यात्रिक भौतिकवादी न्यूटन 'सौरमण्डल' की प्रक्रिया को समझाने लगता है। इसी प्रकार हार्वे (Harvey) रक्त संचरण की प्रक्रिया को समझाता है।

(१) यांत्रिक भौतिकवाद शाश्वत अणुओं की सत्ता मानता है।

(२) अणुओं के परस्पर मिलन या प्रभाव के लिए एक प्ररक शक्ति (ईश्वर) में विश्वास करता है। जिस प्रकार एक मशीनरी इंजीनियर एक वार चला देता है उसी प्रकार ईश्वर इस विश्वरूपी यंत्र का चालक है^१। एक बार चल पड़ने पर जिस प्रकार मशीन के नियमों और प्रक्रियाओं को हम समय सबते हैं उसी प्रकार जगत रूची यंत्र की प्रक्रियाएँ निश्चित नियमों पर आधारित हैं उन्हें समझा जा सकता है।'

यांत्रिक भौतिकवादियों में से कुछ मनुष्य शरीर को भी एक मशीन के ही रूप में मानते थे। लैमेट्री (Lametttrie) नामक विचारक ने १८वीं शताब्दी में यही विचार प्रकट किया था।

यह यांत्रिक भौतिकवाद अनेक प्रश्नों के उत्तर नहीं दे सकता। यदि जगत यंत्र है तो उसे किसने बनाया? यांत्रिक भौतिकवादियों ने इस प्रश्न के उत्तर के लिए ईश्वर को स्वीकार किया। किंतु ईश्वर ने इसे क्यों बनाया? इसका उत्तर कोई कभी नहीं दे सका। हमारे यहाँ भी इस प्रश्न को टाला गया। किसी ने लीला के लिए किसी ने स्वानुभूति के लिए और किसी ने किसी अन्य उद्देश्य के लिए जगत् का निर्माण ईश्वर द्वारा बताया। किसी ने कहा कि ईश्वर सबकाम है किसी ने कहा कि वह सृष्टि की इच्छा करता है (सोज्जामयत) किंतु ये उत्तर बच्चों को ही बहला सकते हैं। इन्हीं विपत्तियों से बचने के लिए जैनियों और बौद्धों ने अनीश्वरवाद को स्वीकार किया था परन्तु वे बाद में पुनः उसी चक्र में फँस गए।

दूसरा दोष यांत्रिक भौतिकवाद में यह था कि इसके अनुसार कोई सद्यथा नवीन वस्तु उत्पन्न ही नहीं हो सकती। यह केवल परिवर्तन देखती है सद्यथा नवीन की सृष्टि की व्याख्या नहीं कर सकती।^१ रसायनिक तत्वा के परस्पर मिलन से सद्यथा नए पदार्थ का उदय होता है इस तथ्य की व्याख्या यांत्रिक भौतिकवाद नहीं कर पाता। यांत्रिक भौतिकवाद की दृष्टि से ऊष्मा (Heat) केवल अणुस्थित गति (motion) की मात्रा में वृद्धि मात्र है परन्तु रसायन शास्त्र में ऊष्मा को भुजागक परिवर्तन के रूप में भी समझा जा सकता है।

1 Chemical interactions differ from mechanical interactions in as much as the changes which take place as a result of chemical interactions involve a change of quality

इसी तरह प्रगति म यात्रि पुनरावृत्ति नहा मित्रता है अपितु प्रगति म स्पष्टत रिक्तता और प्रगति दियाई पन्ती है यह प्रगति और विकास यात्रि भीतिरक्त द्वारा नही समता जा सता ।

इसी प्रकार यात्रि भीतिरक्त समाज के विकास को नही समता सता ।

यात्रि भीतिरक्तद्वारा से सहमति प्रकट करने वाले मास के पूव के यूरोपियन समाजवादी भी इन्डामर भीतिरक्तादी नही थे । उन्हाने समाज मे मनुष्य को अणु की तरह मानकर एक बलित समाज का प्रस्तुत किया उन्हाने समाजवाद का पूँजीवाद के अन्तविरोधो से उत्पन्न एक अनियामता के रूप मे नहा माना । उनके अनुसार यदि मनुष्य समाजवाद से परिचित होता तो वह किसी भी समय म और वही समाजवादी समाज की स्थापना पर सता था परंतु समाजवादी समाज के एक विशेष सोपान म ही उदित हो सता है । सामन्तवादी व्यवस्था म चाहने पर भी समाजवाद प्रतिष्ठित नही हो सता था ।

चीन म पूँजीवाद के विरास के चरम सीमा पर पहुँचने के पूव ही जा समाजवादी की स्थापना हो सती उसका कारण यह है कि विश्वपूँजीवादी के अध्मन द्वारा रूस मे पहले समाजवाद की स्थापना हा चुकी थी अत आज किसी भी देश म जाग्रत जनता सम्पत्ति पर जनता का एकाधिकार स्थापित करके समाजवाद की स्थापना कर सकती है किन्तु रूस म समाजवाद की स्थापना सभी सम्भव हो सती थी जब पश्चिमी देशो म औद्योगिक उन्नति हो चुकी थी । सहकारात्म उदित और संगठित हा चुका था तथा रूस म भी पूँजीवादी का भी काफी विकास हो चुका था और नेतिन का सहकारात्म प्राप्त था ।

आज समाजवाद एक मध्याम तथ्य है और उससे प्रेरणा लेकर सहकारात्म के अभाव म कृषक और कृषि मजदूर भी समाजवाद स्थापित कर सते हैं बशर्ते कि प्रजन मध्यम हो और छाट किसान और भूमिहीन मजदूर संगठित हो जाएँ ।

हिन्दी म प्रारम्भ म पते जो 'यूरोपियन समाजवाद से ही प्रभावि य अत समाजवादी' के लिए बलित पद्धति—जनमगठन—व्यसपय आदि से बचने रहे और नीत्र ही समाजवादी निरिक्ती निष्पुक्ता देपर उनका स्वयं मग हा गया जैसे इतिहास का निर्माण केवन कामन बोमन ही हो !

द्वन्द्वात्मक विकास—यात्रिकभौतिकवाद के विरुद्ध द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद यह मानता है कि जगत स्वतन्त्र तत्त्वा या अणुआ का सघात नहीं है, अपितु भूततत्त्व की विकासात्क प्रक्रिया में नाना पदार्थ उदित होते हैं। भूततत्त्व (मैटर) तथा गति (मोशन) अभिन्न रूप से अवस्थित है यानी मैटर को मोशन से अलग नहीं किया जा सकता। भूततत्त्व की गति से अनन्त रूप वाले पदार्थ उत्पन्न होते जाते हैं। ये पदार्थ एक दूसरे से उत्पन्न होते हैं और एक दूसरे में समा जाते हैं अतः तत्त्व निरपेक्ष रूप से स्थित न होकर परस्पर सम्बन्धित हैं।

आज परमाणु का भी विश्लेषण हो चुका है, जो विद्युत कणों (Electrons protons and neutrons) के रूप में माने जाते हैं किन्तु ये भी मूल अणु नहीं हैं ये शाश्वत और अविनाशी नहीं हैं ये विद्युत्करण या विद्युत् प्रवाह भी उदित होते हैं और नष्ट हो जाते हैं तथा अनेक प्रक्रियाओं में से गुजरते हैं।

अतः मूलभूत वस्तु अणु नहीं है अपितु प्रकृति की अनादि प्रक्रिया (Unending process of nature) ही शाश्वत है जिसमें विभिन्न पदार्थ या वस्तुएँ उदित होती हैं य कुछ समय तक विद्यमान रहती हैं और नष्ट हो जाती हैं। प्रकृति की यह प्रक्रिया अनादि है। एलकटन अणु के रूप में असम्पन्न तरंग है उनका भी विश्लेषण सम्भव है।

इसी प्रकार समाज में कुछ समस्याओं या मनुष्य समूह शाश्वत नहीं हैं न वे स्थिर हैं अपितु समाज के विराट विकास में वे एक विशिष्ट सोपान में उदित होते हैं विद्यमान रहने हैं और उत्पादन के साधन बदलने पर अर्थात् अपने आन्तरिक विरोधों से विवश होकर नई समस्याओं और व्यवस्थाओं में परिवर्तित हो जाते हैं।

इस प्रकार जो विचारक प्रकृति और समाज को एक ही द्वन्द्वात्मक दृष्टि से नहीं देखता वह आदर्शवादी है।

यात्रिक भौतिकवाद मानता है कि बाह्य प्रभाव के बिना अणु गति नहीं पकड़ते किन्तु द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद मैटर में मोशन को अनादि काल में ही मानता है अतः गति वस्तु के भीतर स्वयं स्थित है। वस्तु को गति देने के लिए किसी ईश्वर की आवश्यकता नहीं है—मैटर (मोशन सहित) का स्वभाव ही यह है कि वह गतिमान है। यह स्मरणीय है कि चाबाक मठावादीयों में एक-दूसरे प्रकार के स्वभाववाद को मानता था।

जान में परिवर्तन किसी ईश्वर की इच्छा का परमाण्व नहीं है अपितु परिवर्तन अथवा ज्ञान भूतत्त्व का स्वभाव है। चाचाकमन विज्ञान के अभाव में इस स्वभाव के निष्पन्न के विकास को स्पष्ट नहीं कर सका था। यह काम ब्रह्मात्मक भी तत्त्ववादियों ने किया।

यात्रिक भौतवाद तथा पुराना भौतवाद भूतत्त्व को गति से अथवा मानना है। मगर जड़ तत्त्व है और गति उससे पतंग है। यह द्वैतवाद ब्रह्मात्मक भौतवाद में नहीं निचना यहाँ भूतत्त्व और गति एक और अभिन्न हैं तभी विकास स्वयं भूतत्त्व में अन्तर्स्थित है। बाह्यप्रेरणा या ईश्वरेच्छा की उसे आवश्यकता नहीं। यह ब्रह्मात्मक भौतवाद जड़वाद नहीं है साम्यवादों को पड़वाने नहीं कह सकते वह अगतिवादी कहला सक्ता है।

प्राकृतिक विज्ञान द्वारा प्रमाणित भूतत्त्व के उक्त रूप को यदि हम स्मरण रख तो यह स्पष्ट है कि ईश्वरवाद एक रूपना ही है। जब भूतत्त्व भ्रमण है तब उनके कर्ता का प्रश्न ही नहीं उठता। जब गति उसका 'स्वरूप' हो है तब विकास बरा हुआ यह प्रश्न अतन्त्र है। जब किसी 'वस्तु' का निर्माण भूतत्त्व के अन्तर्स्थित सत्त्व द्वारा ही होता है तब विकास में साम्यत्व की कल्पना उचित है। इसी प्रकार समाज का विकास उसके भीतर स्थित अन्तर्गतों से होता है आन्तरिक सत्त्व को नजराना करना पादावाद है। हमें पशु और समाज में जो स्थिरता की प्रतीति होती है, वह भ्रमक है।

आलोचक कहते हैं कि गतिमय भूतत्त्व अथवा तो जड़ ही है जड़ से चेतना कैसे विकसित हुई। यह चेतना का बाहर से आगम मानना होगा। अथवा चेतना से ही भूतत्त्व का विकास मानना होगा अथवा भूतत्त्व को निष्ठा मानना होगा जैसा कि वेदान्ती कहते हैं।

किन्तु गतिमय भूतत्त्व के विकास के दौरान में 'प्राण या चेतना' का उत्पन्न भवने में क्या बाधा है? प्राण या चेतना (life) चेतनाहीन गतिमय भूतत्त्व के एक निश्चित सोपान में ही विकसित होता है अथवा बाहर से चेतना का अवतरण नहीं माना जा सकता। चेतना रहस्यमय नहीं है वह भूतत्त्व का ही गुणमय परिवर्तन है।

इस प्रकार समाज में चेतना का विकास धीरे-धीरे होता है और वह सभी युगों में भी एक परिस्थिति के अनुसार ही दिखाई पड़ती है तभी कहा जा सकता है कि चेतना परिस्थिति की निष्पत्ति नहीं है परिस्थिति चेतना की

नियामिका है। किन्तु नियामक परिस्थितियाँ मे यद्यपि आर्थिक शक्तियाँ ही मुख्य नियामक शक्ति होती हैं परन्तु केवल आर्थिक उपादन के साधनों को ही सब कुछ मान लेना और सूक्ष्म से सूक्ष्मकल्पनाओं और विचारों को सीधे आर्थिक परिस्थिति से सम्बद्ध कर देना आर्थिकनियतिवाद (Economic determinism) है मार्क्सवाद नहीं। प्रारम्भ में प्रत्येक दश में आर्थिक कारणों पर ही अधिक बल दिया गया है। परन्तु उहे मुख्य मान कर भी अन्य कारणों को स्वीकार न करना याविक भौतिकवाद है द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद नहीं। क्योंकि जीवन सकुल (complex) है।

द्वन्द्वात्मक विकास—इस प्रकार द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद पदार्थ विज्ञान पर आधारित है, यह दार्शनिक कल्पना नहीं वैज्ञानिक सत्य है। द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद का मर्म प्रत्येक प्रक्रिया प्रत्येक पदार्थ में अतर्निहित द्वन्द्व को समझना है। प्रकृति और समाज के विकास में इसीलिए मार्क्सवाद अतर्निहित क्रिया प्रतिक्रिया और उनकी टकराव से विकास की अनवरत प्रक्रिया पर बल देता है अतः मार्क्सवाद प्रकृति और समाज को समझकर समाज को बदलने का अर्थ बन जाता है जबकि आदर्शवाद विकास को सचर्पात्मक न मानकर स्थितिशीलता का समर्थक बन जाता है।

द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद यह मानता है कि यह विश्व निरन्तर गतिशील भूतत्त्व का ही विकास है। विकास (Evolution) को याविक भौतिकवादी और बहुत से आदर्शवादी भी मानते हैं किन्तु उसमें आदर्शवादी निहित रहता है। आदर्शवादी हीगल कहता था कि जगत् के रूप में अलक्षित सत्ता स्वानुभूति करती है अतः अगत आइडिया या अनन्तसत्ता का ही विकास है। हब्स स्पेसर विकास में एक सव्यापक सत्ता के दर्शन करता था। हेनरी वग साँ प्राणसत्ता (The life Force) को ही विकास में देखता था। बीसवीं शताब्दी के पूँजीवादी देशों के वैज्ञानिक विकास की प्रक्रिया की व्याख्या में कही न कही 'रहस्यवाद' को अवश्य ले आते हैं। वे यह नहीं कहते कि आज अमुक तथ्य की हम व्याख्या नहीं कर पा रहे हैं बरन यह कहते हैं कि कोई अज्ञात सत्ता अवश्य है।

कुछ आदर्शवादी विकास को सपथहीन मानते हैं। इसीलिए उनका विचार है कि बिना सपथ के स्वतः पूँजीवादी समाजवादी में विरसित हो जाएगा अतः उसके लिए प्रयत्न व्यर्थ है हम स्वतः समाजवादी की ओर ही जा रहे हैं।

किंतु द्वैतात्मक भौतिकवादी विकास को अनवरत मानता है जिसमें संपर्कहीन प्रतीत होने वाली विकास की प्रक्रिया अतनिहित द्वंद्वों के कारण उछाल (Leap) से दृष्टी है। यह उछाल पदार्थ विज्ञान से भी पुष्ट होती है अतः द्वैतात्मक भौतिकवाद वस्तुतः पदार्थ और समाज के भीतर चरने वाले अतविरोधों का अवेषण है। तभी वह विकास को परस्पर विरोधी शक्तियों का संपर्क मानता है— *Development in the struggle of opposites*। जब जल को गरम किया जाता है तब भाप का जन्म सहसा उछाल द्वारा ही होता है उसके पूर्व जल के भीतर ताप के कारण संपर्क चलता है अतः नवीन का जन्म प्राचीन के अंतरस्थित-संपर्क का फल है। गम से शिशु की उत्पत्ति में भी यह संपर्क देखा जा सकता है। दिमाग में निष्पत्ति के पूर्व परस्पर विरोधी विचार टकराते हैं अतः निष्पत्ति शांत विकास नहीं है स्वयं प्रकाशमान ज्ञान नहीं है पूर्व विचारों के संपर्क का फल है धूमि कभी कभी निष्पत्ति अवस्मात् हो जाता है अतः हम समझते हैं कि वह ईश्वरेच्छा द्वारा उदित हुआ है वस्तुतः अरुस्मात् कोई वस्तु या विचार उत्पन्न नहीं होता। अरुस्मात् पूर्व संपर्क का फल मान है। समाज में भी पूँजीवाद के अतनिहित विरोधों से ही सामाजिक क्रान्ति रूपी उछाल द्वारा समाजवाद की प्राप्ति होती है। यदि पूँजीवाद अपने अतविरोधों को दूर कर सकता तो कभी प्राप्ति न होती किंतु अतविरोधों को संपर्कहीन समाज में ही दूर किया जा सकता है क्योंकि वगगत समाज में वग ही स्वयं समाज के स्वरूप को स्थिर नहीं रहने देता असंतोष को जन्म देता है। समाजवाद के भीतर अतविरोधों को दूर किया जा सकता है।

प्रश्न होगा कि पूँजीवाद के अतविरोधों से जब समाजवाद का जन्म होता है तब समाजवाद के बाद विकास कैसे रुक सकता है? इसका उत्तर यह है कि जब पदार्थ और मनुष्य में अंतर होता है। मनुष्य का मस्तिष्क यद्यपि भूततत्त्व का ही विकास है परन्तु वह लम्बे विकास के दौरान में जगमगा हो गया है। पदार्थ अपने भीतर निहित अतविरोध को दूर नहीं कर सकता मनुष्य कर सकता है अतः समुद्र पर्वत सरिता चट्टान आदि के भीतर के अतविरोध समाप्त नहीं हो सकते अर्थात् भूततत्त्व की गति रोकनी नहीं जा सकती परन्तु ऐसा मानव समाज बनाया जा सकता है जिसमें वग न हो जिसमें मानसिक और शारीरिक थम का अंतर मिट जाय जिसमें मनुष्य-मनुष्य का शोषण न कर सके अतः संपर्कहीन समाज का निर्माण सम्भव है। वग मानव समाज का मुख्य अतविरोध है उसे समाप्त करने के बाद भी अथ सधु

अतर्विरोधो से लड़ना होगा किन्तु जो मनुष्य मुख्य अतर्विरोध को समाप्त कर सकता है वह अतर्विरोधो की पहचान कर उन्हें समाप्त करने का प्रयत्न क्यों न करेगा ? अतः द्वन्द्वमय भौतिकवाद राज्य पुलिस सैन्य रहित समाज की रचना में विश्वास दृढ़ करता है यह कुण्ठा नहीं है यह समाज के अध्ययन का फल है। अतः समाजवाद की स्थापना ही अंतिम पथ नहीं है अपितु स्थापना के बाद भी बुराइयों से सघप करना होगा। साम्यवादी देशों में पूँजीवाद के ध्वसावशेषों से लड़ने की पुकार इसीलिए उठती है। मनुष्य ने बगवत समाज में रहकर जिस लोभ दम्भ युयुत्सा आदि दुगुणों की धरोहर को प्राप्त किया है उससे एकदम तो मुक्ति मिल नहीं सकती। अभी अभी चीन के साम्यवादियों के द्वारा भारत पर आक्रमण और तिब्बत पर जनता के न चाहने पर भी सुधार घोषणों की याद ताज़ी ही है, रूसी साम्यवादी भी चीन के साम्यवादियों की जल्दबाजी और अदूरदर्शिता की निन्दा कर रहे हैं। अतः विकास सन्निकर्षण नहीं होता उसके लिए अत्यधिक जागरूकता और दूरदर्शिता की आवश्यकता होती है। किन्तु दूसरा की गलतियाँ देखकर निराश हो जाने से बगवत समाज के शोषण और दमन को हम छूट देते हैं प्रयोगवादी यही कर रहे हैं।

अतः विकास में द्वन्द्व का विस्मरण गलत होगा। यह द्वन्द्व विद्युत में घनात्मक और ऋणात्मक रूप में गणित में धन और ऋण के रूप में तथा बगवत समाज में शोषक और शोषित वर्ग के रूप में अवस्थित है अतः जिस प्रकार पदार्थ के भीतर दो परस्पर विरोधी शक्तियाँ काम करती रहती हैं और उनके सघप से नवीन पदार्थ का जन्म होता है उसी प्रकार समाज में भी यह सघप चल रहा है। इसकी उपेक्षा करने से इस सघप की अवधि और घड़गी। इसे पहचान कर इस सघप को नवीन के विकास की दिशा में मोड़ देने से मानव समाज की समस्या का समाधान हो सकता है। यही आधुनिकतम सिद्धांत है। प्रयोगवादी और आशवादी जिसे आधुनिक कहते हैं वह प्राचीन अधविश्वासों का प्रयुक्त मात्र है।

किन्तु प्रत्येक पदार्थ और बगवत समाज के इस द्वन्द्व में—परस्पर विरोधी दो तत्त्व सदा एक दूसरे से सम्बद्ध होते हैं। ये दोनों सदा साथ दिखाई पड़ते हैं एक के बिना दूसरे की सत्ता नहीं रह सकती। चुम्बक में दोना ध्रुवों की सत्ता साथ-साथ रहती है। चुम्बक की छड़ को तोड़ने पर पुनः दो ध्रुव बन जाते हैं अतः प्रयोग और समाज में प्रत्येक द्वन्द्व के स्वीकार करना और हरीकत को स्वीकार करना है। प्रत्येक पदार्थ

और समाज परस्पर विरोधा का सामञ्जस्य होता है। इस सामञ्जस्य या विरोधा की एकता को शाश्वत नहीं माना जा सकता क्योंकि यह एकता अस्थायी होती है—सामतवा में परस्पर विरोधी वगैरे किन्तु औद्योगीकरण के पश्चात् सामतवाद में परस्पर विरोधा शक्तियाँ की एकता भग हो गई और पूँजीवाद स्थापित हुआ। उसकी एकता भी आन्तरिक विरोधो—शोषक और शोषित के सघर्ष के कारण भग हो रही है और जहाँ अवशेष है वहाँ भग होगी। अभी है इसका अर्थ है कि सघर्ष उस बिन्दु तक नहीं पहुँचा है जो एकता को भग कर दे। अब द्वन्द्वमय भौतिकवाद विकास को वृद्धि (growth) मान नहीं मानता किन्तु माना से गुणात्मक परिवर्तन मानता है जो सहसा उछाल के रूप में घटित होता है जो निम्न से उच्चतर दिशा की ओर प्रभावित है और जो साधारण से सकुल की ओर गतिमान है।

'तत्त्व' की सापेक्षता—चीज सापेक्ष है एक दूसरे से सम्बन्धित है यह द्वन्द्वमय भौतिकवाद की भावना है। हिन्दी साहित्य से उदाहरण लीजिए—नन्भीशान्त वमा के अनुसार नयी कविता में परम्परागत मूल्य और मतवाद की निन्दा होनी चाहिए। यह निरपेक्ष दृष्टिकोण है। मानवमूल्य किसी विशिष्ट सामाजिक पारिस्थिति में निर्धारित हो सकते हैं। परम्परागत मूल्यों के बहुत से तत्त्व आधुनिक युग में भी स्वीकृति हासिल। सम्पूर्ण परम्परा कहती है कि मनुष्य को सदाकारी बनना चाहिए यह सच आज भी स्वीकृत है। परम्परा कहती है कि जनकल्याण के लिए स्वाध का बलिदान करना चाहिए, इसे प्रत्येक मतवादी मानता है अतः परम्परा का समूह नाश नहीं हो सकता कबल आज की परिस्थिति में अवाञ्छनीय तत्त्वों का विरोध उचित है। उदाहरणतः परम्परा में अविश्वास भी है उसका विरोध करना होगा। पूँजीवाद के नाश का अर्थ यह नहीं है कि मशीनों का भी नाश कर दिया जाए अतः पूँजीवाद के नाश का अर्थ है—एकाधिकार का समाप्त अथवा कतिपय के स्थान पर जनता का स्वामित्व। इसी तरह प्राचीन मानवमूल्यों में बहुत से तत्त्व आज भी अपनाते हैं। पुराना साहित्य महान मानवीय गुणों—वीरता वीरता त्याग प्रेम सहिष्णुता मानवप्रेम आदि से भरा पड़ा है। इस साहित्य की आकषक अभिव्यक्ति और इन मानवमूल्यों के कारण सर्व प्रतिष्ठा रखती किन्तु प्राचीन साहित्य के साम्प्रदायिकता अथ विश्वास राजा महाराजाओं की स्तुति बहुविवाह अघराष्ट्रवादी अश्लीलता आदि तत्त्वों का विराट भी हमें अथवा उहे सांस्कृतिक सीमाएँ कहकर उनकी उपेक्षा करनी होगी। नवीन यादों की चित्ति प्राचीन मानव मूल्यों पर

हा खड़ी हा सकती है और भारत जैसे देश के पुराने साहित्य में नवीन समाजवादी व्यवस्था के लिए महान मानव मूल्या का अभाव नहीं है समता विश्ववन्द्य अथवा समदर्शिता की पवित्र वाणी सबके सुनाई पड़ती है।

इस प्रकार प्रत्येक मन बुरा है यह निरपेक्षतावाद है। मृत जीवन और जगत् के प्रति दृष्टिकोण का नाम है कौन सा दृष्टिकोण वैज्ञानिक है मानव का के गणकारक है यही मन के परीक्षण का आधार है अतः द्वांष्ट्रमकीनिकवाद को अपनाया होगा और अध्यात्मवाद तथा निराशावाद का विरोध करना होगा।

लक्ष्मीकान्त वर्मा कहते हैं कि वह वजन के विरोधी हैं। वजन घुरी चाज है किन्तु बहुत सी चीजों के लिए समाज का रोकना भी पड़ता है। जब तक मनुष्य का इतना विकास नहीं हो जाता कि वह स्वतः समाज विरोधी चीजों से घणा करने लगे। उस तक समझना भी पड़गा और न मानन पर वजन भी आवश्यक होगा अतः लक्ष्मीकान्त वर्मा (नई कविता के प्रतिमान) तथा अन्य के अर्थ सिद्धांत के प्रतिमान निरूपण हैं। लक्ष्मीकान्त कहते हैं कि आज की समस्या यह है कि हम कुण्ठाग्रस्त महानता से निस्पन्द लघुता को अग्रिम महत्त्वपूर्ण समझते हैं अर्थात् महानता कुण्ठाग्रस्त होनी है और लघुता यथार्थ है। वर्मा जी ने अन्यत्र यह बताया है कि छायावाद महान का चित्रण करता रहा और प्रगतिवाद भी महान के चरण में ही फँस गया। प्रयोगवाद ने मनुष्य की लघुता का चित्रण किया। किन्तु महानता और लघुता के बारे में निरूपण हैं। क्या 'लघुताग्रिमता' का अर्थ यह है कि महानता के लिए किए गए प्रयत्न व्यर्थ हुए? अथवा क्या यह क्या ना सकता है कि सगठित होकर मनुष्य के महान भविष्य की तैयारी करना शक्य है? कठिनाई यह है कि 'मूल्या का प्रश्न हवि के माध्यम से उठाया गया है। यथार्थ परिस्थिति का विश्लेषण हा मूल्य के प्रश्न को सुनिश्चित करता है? आधुनिक होने का अर्थ यह नहीं है कि अब तक के विकास का निषेध किया जाए। आधुनिक हान का अर्थ है मनुष्य की अब तक की प्रगति का सही मूल्यांकन करना और गतिविधियों में स्वयंसेवा कविता के दृष्टि से स्वप्ना का कायरूप में परिणत करने के लिए कठिनाई जनता को सुनिश्चित न करना। लघुता का अर्थ है अपनी कमजोरियों को पहचानना अतः का भीमा का पहचानना तथा समाज का अविश्वसनीय बनकर अपने अर्थ का भाग करना किन्तु नयी कविता के प्रतिमान का लक्ष्य ऐसे चित्रण को जारी देना है कि जो यह कहा जानता कि

वस्तुएँ परस्पर सम्बद्ध हैं, लघुता और महानता भी सम्बद्ध है प्रत्येक व्यक्ति में 'लघुता' और महानता का सघर्ष चलता रहता है तब एक पक्ष की ही स्वीकृति क्यों ? 'महानता' का भाव "अविश्वास" से उत्पन्न नहीं होता—कुछ कर दिखाने की इच्छा से उत्पन्न होता है। हाँ 'लघुता' पर ही बल देने से अवश्य आत्मविश्वास की कमी का बोध होता है।

वस्तु और गति. गति में उनका उदय और अस्त—द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद् प्रत्येक वस्तु, पदार्थ और समाज को उनकी 'गति' में—प्रवाह में देखता है, उस 'प्रवाह' में उनका कैसे उदय होता है, कैसे अस्त होता है और किस प्रकार वस्तुओं का यह प्रवाह संभ्रमा चलता रहता है।

वैज्ञानिकों के प्रयोगों से स्पष्ट हुआ है कि किसी शरीरी (Organism) की शरीर-बुद्धि के एक विशिष्ट सोपान में उसे परिवर्तित किया जा सकता है, उसकी वंशपरम्परा (Heredity) को बदला जा सकता है किन्तु पूँजीवादी वैज्ञानिक कहते हैं कि वंशपरम्परा को कभी भी बदला नहीं जा सकता। प्रगतिवादी वैज्ञानिक प्रमाणित करता है, जब 'नवीन' तत्व का जन्म हो रहा हो उस समय Organism में परिवर्तन किया जा सकता है। इसी प्रकार भारत में आज जो 'प्रगतिशील' शक्तियों का उदय हो गया है, उन्हें स्वीकार कर उनका पक्ष समर्थन कर, भारतीय समाज को नवीन दिशा की ओर मोड़ा जा सकता है। इसके विरुद्ध सामंतवादी और पूँजीवादी दलों और मान्यताओं का समर्थन कर समाज को गतिहीन बनाया जा सकता है। साहित्य में 'प्रगतिवाद' का समर्थन करके यथार्थवादी सौन्दर्यबोध और समाजवादी मूल्यों का समर्थन किया जा सकता है, इसके विरुद्ध अज्ञेय-भारती और लक्ष्मीकांत वर्मा आदि के भ्रामक प्रचार का समर्थन कर जनता की प्रगति में बाधा डाली जा सकती है। भारतीय समाज की प्रारम्भ से अतः तक—विभिन्न स्थितियों को देखना और उसकी अद्वैत की प्रगति का अध्ययन करना तथा यह देखना कि आज देश में निर्णायक वर्ग कौन है ? इस निर्णायक वर्ग की उत्पत्ति इसी शताब्दी की चीज है, इस निर्णायक वर्ग को सगठित करने के लिए साहित्य लिखना और विरोधियों का पर्दाफाश करना वस्तु को उसकी गतिमान स्थिति में देखना है।

सत्य की स्पष्टता—द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद मानता है कि सत्य निरपेक्ष या रहस्यमय नहीं होता, स्पष्ट और सापेक्ष होता है। हिन्दी साहित्य में कुछ विचारक समझते हैं कि प्रगतिवादी पूर्वनिश्चित सिद्धान्तों को साहित्य पर आरोपित करते हैं। ये चाहते हैं कि सिद्धान्तों की घोषणा ही साहित्य है।

यह एक वेबुनियाद बात है। दृढात्मक भौतिकवाद कोई पूर्वनिश्चित धारणा नहीं है वास्तविक परिस्थिति के विश्लेषण से प्राप्त विचार का नाम ही दृढात्मक भौतिकवाद है। यह एक तथ्य है कि प्रारम्भ में प्रगतिवादी विचारकों ने कुछ भूलों की थी। भारतीय साहित्य और समाज की व्याख्या में यहाँ की परिस्थिति के अध्ययन में भी गलतियाँ हुई हैं—साम्यवादी दल ने भी वास्तविक परिस्थिति का ठीक अंदाज़ा न पाकर पूर्वनिश्चित सिद्धान्तों के आधार पर निर्णय किए हैं परन्तु साथ ही उनकी उपलब्धियाँ भी महान हैं। आज जो मध्यवर्ग और निम्न जनता का दबाव बढ़ रहा है और अपने शगवारी स्वरूप को छिपाने के लिए सरकार को अनेक समाजवादी आवरण ओढ़ने पड़ रहे हैं उसका एक यही कारण है कि साहित्य जनता को अधिकारों के प्रति जागरूक कर रहा है अतः जिस प्रकार 'प्रगतिवादियों' से देश को समझने में भूलें हुई हैं उसी प्रकार प्रगतिवाद को समझने में भी हम प्रायः भूल कर जाते हैं और नई कविता के पुरोहित तो यही समझते हैं कि प्रगतिवाद स्वतंत्रता का शत्रु और पड़ोशों का पुत्रिण है। अध्यात्मवादी प्रगतिवाद को रूस और चीन का अनुगामी मात्र समझते हैं जब कि वे स्वयं रूस और चीन की बहुत सी अच्छी बातों का चुपचाप अनुकरण कर रहे हैं।

सत्य किसी एक्सट्रेम्ट फामूला में नहीं है सत्य परिस्थिति के गम्भीर विश्लेषण में है। रूस में मैनशेविक कहते थे कि समाजवाद के पूर्व पूँजीवाद का विकास करना चाहिए अतः उन्होंने उदारपथियों का समर्थन किया। इसके विपरीत लेनिन ने देखा कि रूस में श्रमिका और किसानों के संगठन से बिना पूँजीवाद के पूर्ण विकास के ही समाजवाद की स्थापना सम्भव है। लेनिन का विश्लेषण सही था यह श्रान्ति न प्रमाणित कर दिया। इसके विपरीत तैलगाता में भारतीय साम्यवादीयल परिस्थिति का सही विश्लेषण न कर सका और केन्द्र में दृढ़ सरकार रहने तथा अल्प प्राप्ति में पार्टी के कमजोर होने पर भी श्रान्ति छड़ दी गई फलतः जनता-दोहन को भारी आघात पहुँचा। इस गतती की १९०५ की वसी श्रान्ति सेतुना करना गतत है। अतः अमृतसर के जन-तंत्रवादी सिद्धांत को स्वीकार करना पडा जो सही विश्लेषण का फल है अतः सत्य किसी फामूला में नहीं है फामूला दृष्टि देता है किन्तु उसका सही उपयोग हमारे ऊपर निर्भर है। इसी प्रकार प्रगतिशील लेखक सघ को व्यापक संगठन न रखकर उम सकीय बनाया गया फिर प्रगतिवाद के साथ सहानुभूति रखने वाला मुर्मिनानदन पत आर्गि की बटु आराक्षा की गई। इसके सिवा आपस में ही सघात छिड गया। प्रगतिविरोधियों के सिद्धांतों और भारतीय

साहित्य सस्कृति की पुनर्व्याख्या के स्थान पर व्यय के विवादों में ही शक्ति का अपव्यय होने लगा। आलोचना में तात्त्विक चर्चा के स्थान पर अखवारनवीसी शुरू हो गई। यह सब इस लिए हुआ कि परिस्थिति के अध्ययन में ही दोष था। आज हालत यह है कि प्रगतिवाद के स्वम्भों को जहाँ परिस्थितियों ने छड़ा कर दिया है वही वे केवल अपने काय के छप्पर को ही उठाए हुए हैं। उनमें आज भी इतनी महिष्णुता और बूरर्वांगता नहीं आ पाई कि वे एक साथ मिलकर अपने व्यक्तिगत मतभेदों के बावजूद बिछरे हुए सगठन को व्यापक रूप देकर पुनर्ज्जीवित करें। इस पूरे का लाभ स्वभावतः तरह-तरह के आरोप लगाकर प्रतिनिध्यावादी उठा रहे हैं। किंतु इससे यह समझना भूल होगी कि प्रगतिवाद समाप्त हो गया—यह भी परिस्थिति को न समझना होगा। जनवादिया में फूट होने पर भी प्रत्येक जनवादी कायरत है—आज हिंदी में अधिक सशक्त कथाकार कवि और आलोचक आदि हैं। पूणत समाजवादी लेखक चाहे कम हो परन्तु प्रगतिशील लेखकों की ही हिन्दी में अधिकता है। यह इसलिए है कि प्रगतिवादी बिखर गए किंतु पंचप्रष्ट नष्ट हुए। अध्यात्मवादियों में भी अधिकतर लेखक सम्प्रदायवाद जातिवाद व्यक्तिवाद आदि के विरोधी हैं। इसका प्रमाण यह है कि प्रयोगवादी गान्धिताओं का हिन्दी में अध्यात्मवादियों ने कम विरोध नहीं किया है अतः फामूला बना कर उन सबकी निंदा करना जो पूणत समाजवादी नहीं हैं गलत होगा। जाति सधदा के द्रव्य दल के आस पास जमा होने वाले प्रगतिशील जन सगठन द्वारा होती है।

परिप्रक्षण—बुद्धात्मक भौतिकवाद पदार्थ और वस्तु के अतर्निहित सत्य को पहचान कर नवीन समाज रचना के लिए सत्य करता है। उसके सम्मुख छायावादियों जैसा आरोपित विजन नहीं है वह स्वप्नद्राटा नहीं है अपितु समाज के शरीर का वह वैद्य है कायाकल्प करने के लिए वह शरीर की परीक्षा करता है और नाडी और रक्त तथा शक्ति के अनुसार आचरण करता है। बगहीनराग्य एक अनिवार्यता है स्वप्न मात्र नहीं। आवश्यकता को स्वतंत्रता में परिणित कर सकना कोई ख्यालीपुलाव नहीं है और इस काय के गभीर दायित्व को मार्क्सवादी स्वीकार करता है क्योंकि मनुष्य की मुक्ति ही महत्तम मानवमूल्य है। अतः उसका परिप्रक्षण व्यक्तिगत नहीं बौनातिक है ऐतिहासिक है। सम्प्रोक्तान्त बमर कहते हैं— यस्मिन्नात्मा मनुष्य की चरला शक्ति को केवल ऐतिहासिक प्रक्रिया के रूप में स्वीकार करके उसकी सत्रियता को स्वतः कोई शक्ति मानता ही नहीं बिना इस मानव निशिष्टता को स्वीकार किये उसका दायित्व निभ नहीं सकता है मार्क्सवाद यथाय स्वीकार करते

हुए द्व द्वात्मक भौतिकवाद को अंतिम कसौटी मान लेता है। अर्थात् यदि ईश्वरवाद मनुष्य से बड़ा ईश्वर को मानता है तो मार्क्सवाद मनुष्य से बड़ा द्व द्वात्मक भौतिकवाद को मान लेता है यदि उसके लिए वेद अंतिम शब्द कह चुके हैं तो दूसरे के लिए मार्क्स का अंतिम शब्द वेद बन गया है। इस प्रकार दोनों ही मयाय की वास्तविकता और इसी सक्रिय आंदोलन शक्ति की अवहेलना तो करते ही हैं साथ ही वे मानव विशिष्टता की भी हत्या करते हैं और उनको सामाज्य परिधि की अपेक्षा अपनी परिधि में पशु और जंजर बना देते हैं (मई कविता के प्रतिमान पृष्ठ १०६)

आदशवाद के विषय में यमाजी का आरोप सही हो सकता है यद्यपि आदशवादी वेद की व्याख्या युगानुरूप करते आए हैं परन्तु मार्क्सवाद मानव विशिष्टता को स्वीकार नहीं करता यह गलत है। यदि किसी देश में मार्क्सवादी ने मानव विशिष्टता को स्वीकार नहीं किया तो यह दोष मार्क्सवाद का नहीं उस मार्क्सवादी का है। मार्क्स ने स्वप्नवादी समाजवादियों का खंडन करते हुए लिखा है कि जो भौतिकवादी यह कहते हैं कि मनुष्य परिस्थिति की उपज है और परिवर्तित मनुष्य परिवर्तित परिस्थितियों की उपज है वे यह भूल जाते हैं कि मनुष्य ही परिस्थिति को बदलता है तथा वे यह भी भूलते हैं कि स्वयं इस प्रकार की शिक्षा देने वाले को सही शिक्षा लेनी चाहिए।^१

अतः मार्क्सवाद को वेद मानने के आरोप का उत्तर यह है कि मार्क्सवाद अधिक वैज्ञानिक प्रतीत हुआ इसलिए इस पुण्यभूमि के मार्क्सवादियों ने भी वेद को छोड़कर मार्क्सवाद को अपनाया। मार्क्सवाद का शब्दतः अनुकरण व्यवहार में सम्भव भी नहीं हो सका। सहअस्तित्व और युद्ध के विषय में आज़ भी रूस और चीन में विवाद है और इस देश के मार्क्सवादी रूस द्वारा की गई लेनिन की व्याख्या से सहमत हैं क्योंकि सत्य सापेक्ष होता है यह भी लेनिन ने ही कहा था अतः परिस्थिति का विश्लेषण ही मुख्य है। मार्क्सवाद अस्त है उससे शत्रु को पछाड़ा जा सकता है और अपना गना भी बाटा जा सकता है अतः मार्क्सवादी को मार्क्सवादी वेद नहीं विश्वसित

- I The Materialist doctrine that men are products of circumstances and upbringing and that therefore changed men are produced by changed circumstances and changed upbringing forgets that circumstances are changed precisely by men and that the educator must himself be educated

दान मानन है। लक्ष्मीकान्त वमा समझने हैं कि इन आरापों से वास्तविक परिस्थिति में बतौर पड़ जाएगा। हा द्विविधा की सृष्टि अवश्य हो सकती है और हो रही है किन्तु जिस इतिहास से वमानी को भय है वही यह बताना है कि समाजवाद का स्थापना में बहुत से बड़े हुए लोग बाधक बनेंगे अतः लक्ष्मीकान्त की 'चहचहाहट' केवल मनोरंजन का विषय बनकर रह जाती है। वमानी का परिग्रहण व्यक्तिगत अतः अज्ञानिक है, अतः तथ्या से उनका समझन नहीं होता। नई कविता के प्रतिमान में एक स्थान पर भी यह उल्लेख नहीं मिलना कि लेखक समाज में परिवर्तन चाहता है जबकि माक्स ने स्पष्ट कहा था कि दार्शनिकों ने जन्म की व्याख्या की है परन्तु प्रश्न उसे बदलने का है। अतः माक्सवादी यथाय समाज का बदलने के लिए यथाय चित्रण करते समय समाज के विकास को ध्यान में रखता है जबकि प्रयोगवादी यथाय में स्थितिशीलता की ही ध्येयता हो रहा है। यह एक भ्रमकाल है। प्रगतिशील भी भ्रमक जाते हैं। यत्पाल और राजेन्द्रनाथ का सप्रेम का भ्रमक चित्रण करते हैं किन्तु 'संक्रम' के सन्दर्भ में इन लेखकों की दृष्टि निरपेक्षतावादी है। इसी प्रकार 'उच्छन्न हुए तारा' में राजेन्द्रजी भारतीय पूँजीवाद का सही चित्रण नहीं कर सके।

ऐतिहासिक भौतिकवाद—सम्झाकात वमा का सबसे अधिक रोप माक्सवाद द्वारा स्वीकृत इतिहास की व्याख्या पर है क्योंकि उनके अनुसार हमने 'मानवविशिष्टता' के सिद्धान्त को आधार ग्रहणता है। अतः दृष्टान्तकभौतिकवाद के इस पक्ष पर भी सशर्त विचार करना चाहिए। सब प्रथम यह कहना आवश्यक है कि यमारा समाजवादी भा यह कहते सुनाई पड़ते हैं कि दृष्टान्तक भौतिकवाद पन्नाय विज्ञान पर आधारित है। मगर से चेतना के गुणमक परिवर्तन को वह समझकर पुराने दार्शनिक संप्रदायों को समान्तर अन्वय कर रहा है परन्तु पन्नाय-विज्ञान के नियमों का घटनसमाज पर लागू करने से पनक प्रश्न उत्पन्न हो जाते हैं। मनुष्य की चेतना बहुत विकसित है, उच्च स्वज्ञान (self-consciousness) भी रहती है जो अन्य जीवों में उतनी नहीं होती।

अतः लक्ष्मीकान्त वमा और बतौरय यमौर समाजवादिता का प्रश्न एक ही है यद्यपि वमा जी के प्रश्न की पृष्ठभूमि में यमारा दृष्टि नहीं है जबकि द्वितीय आरोपकता ऐतिहासिक प्रक्रिया से भली भाँति परिचित होकर ही यह प्रश्न कर रहा है।

दोगे। उत्तर एक ही होगा। मनुष्य को मार्क्सवाद प्रकृति का अंग मान कर नी चला है और व्यवहार से मनुष्य प्रमाणित भी यही करता है कि वह प्रकृति का ही एक अंग है। भोजन निः। मनुष्य और भय की दृष्टि से उसे अस्वच्छता भी पशु मानते ही हैं। उसकी विशिष्टता है—स्वचेतना (self consciousness)। यदि यह स्वचेतना परिस्थिति से इतनी स्वतंत्र होती तो ऐतिहासिक विकास में युग विशेष में सबका दाशानिको या पहुँचे हुए साधन अर्थ के रहते हुए उत्पादन के साधन उनके चेतना प्रवाह का सीमित नहीं कर देते। सबका ऋषि और मुनि मर्मा गौनम बढ और महावीर भी यह नहीं सोच सके कि मनुष्य की मुक्ति का वास्तविक उपाय क्या है? नतिक जीवन पर प्रबल आग्रह होने पर भी उनकी नतिकता उत्पादन के साधन न बनाने पर किस प्रकार प्रतिगत ही रह गई यह इतिहास ही बनाता है। अतः मनुष्य की स्वचेतना मार्क्स ने असीमित और अनन्त न मानकर उसे युगविशेष की अन्य सामाजिक परिस्थितियों के अनुरूप ही पाया था। और भारत का इतिहास भी साक्षी है कि मनुष्य की चेतना का जर्मन विकास हुआ है साथ ही आर्थिक उत्पादन के साधन यहाँ भी निर्णायक रहे हैं अतः आधारभूत मामला की दृष्टि से इतिहास की आर्थिक व्याख्या सही है।

किन्तु एंगेल्स ने मार्क्स के बात लिखा था कि केवल आर्थिक पक्ष पर ही बल देना गलत है जीवन और समाज का विकास एक सकुल विकास है अतः अन्य तत्वों की भी देखना चाहिए। इस सिद्धान्त में मनुष्य जीवन की विशिष्टता और उसकी सीमा स्पष्टतः स्वीकृत है। वह दूसरी बात है कि मार्क्सवादी अपने विशेषण में केवल आर्थिक पक्ष पर ही बल दे जाते हो। किन्तु लक्ष्मीकांत वर्मा न ऐसे यात्रिक मार्क्सवादियों की आलाचना न करके मार्क्सवाद में ही यह कमी बताई है कि वह मानव विशिष्टता को नहीं मानता।

गभीर समाजवादी जब तक यह सिद्ध नहीं करता कि युग विशेष में संस्कृति—कला दर्शन धर्म आचार विचार आदि आर्थिक शक्तियों का अनुरूप न होकर स्वतंत्र होत है तब तक पण्य विप्लव-क्षत्र के नियमा का समाज पर लागू करने का औचित्य अधिष्ठित ही रहेगा। एंगेल्स ने जब यह कहा था कि केवल आर्थिक-पक्ष पर बल देना गलत है तब उनका यह भी मतलब नहीं था कि मार्क्स और एंगेल्स न अब तक आर्थिक पक्ष पर अधिक बल दे दिया है अब आग उगकी चर्चा यहाँ है। उत्पादन के साधनों के अनुरूप ही

संस्कृति (super structure) होती है", इसे भुला देने से भौतिकवाद ही समाप्त हो जाना है। किंतु संस्कृति के उत्पादन के साधनों के अनुरूप होने पर भी, उसमें बहुत से तत्त्व परम्परा से आए हुए हो सकते हैं जिन्हें लेनिन ने 'आदिम भूर्खता' (Primitive nonsense) कहा है अतः सामन्तवाद में गुरु शिष्य परम्परा से दासप्रथा की विकसित शैलियों का अनुकरण होता रहता है। किन्तु यदि आज 'कविता' के प्रयोग को देख कर कोई कहे कि आजकल भी रीतिकालीन अर्थ-व्यवस्था है, तो यह गलत होगा। यह बार-बार कहा गया है कि संस्कृति दशन धर्म, कला आदि में परिवर्तन आकस्मिक रूप से नहीं होता। अन्तिम के बाद भी मानवीय चेतना एकदम नहीं बदल पाती अतः मार्क्सवाद मानव विशिष्टता का विरोधी नहीं है। 'कला' के वैविध्य के जो विरोधी हैं, वे यह मान लेते हैं कि जीवन सपाट है, संकुल नहीं है और यह गलत है।

'किन्तु 'विशिष्टता' के नाम पर, क्षण क्षण में कौंधते अनुभव-अनुभवों की पकड़ के प्रयत्न के नाम पर अथवा पूँजीवादी घेरे के कारण रूस और चीन में निरपेक्ष स्वतन्त्रता न देने के कारण तथा समाज विरोधी कार्यों की 'बचना' के कारण सामूहिक हित, सामूहिक भाव और सामूहिक मुक्ति का विरोध करना गलत है जैसा कि प्रयोगवाद कर रहा है। किसी तथाकथित प्रयोगवादी ने यह नहीं कहा कि रूस ने जो गलतियाँ की हैं, उन्हें हम न करेंगे और जनतांत्रिक तरीके से, हम यहाँ समाजवाद की स्थापना करेंगे। इसके विपरीत वे लोग नामा प्रतिक्रियावादी विचारों को बाणों देकर, मानव विशिष्टता के नाम पर उनकी स्वीकृति चाहते हैं, इसीलिए इनका विरोध आवश्यक है।

समाजवाद का उद्देश्य तानाशाही की स्थापना नहीं है, अपितु 'सर्वहारा की तानाशाही' को रूस में अनिवार्य आवश्यकता के रूप में स्वीकार किया गया था। आज समाजवादी शिविर प्रबल है और जनता समाजवाद से परिचित हो रही है अतः जनतांत्रिक तरीके से भी समाजवाद की स्थापना हो सकती है, अतः 'आजादी के नाम' का नारा भारतीय परिस्थिति में तो और भी गलत है क्योंकि यहाँ सभी दल जनतांत्रिक तरीके को ही मान चुके हैं। 'आलोचना' (क्रांतिक) के जो लेखकों की स्तुति करने पर लेखकों ने भारतीय परिस्थिति में असम्बद्ध थे। किन्तु लगता है कि भारतीय साहित्य-संशोधकान्त वर्मा आदि को समाजवादी देशों से नफरत है अतः उनके विरुद्ध प्रचार करना वे अपनी कला का लक्ष्य और अपनी 'विशिष्टता' समझते हैं।

माक्सवाद समाज के विकास के अध्ययन में समाज के अन्तर्विरोधों का अध्ययन करता है। नन्ददुलारे वाजपेयी के अनुसार माक्सवाद वगसघष को स्वीकार कर साहित्य को वगसघष का अस्त्र बना देता है। यह माक्सवाद का अपराध है। हम देख चुके हैं कि वगसघष का सिद्धान्त पदार्थ विज्ञान से सम्बन्धित है और समाज में वगसघष स्पष्टतः दिखाई पड़ता है। पूँजीवाद के पूर्व यह तीव्र और मुखर रही हो जाता अतः पुराने साहित्य में वगसघष को आवृत्त करने वाले तत्त्व धर्म, दण्ड आदि रहे हैं। अर्थात् इनके माध्यम से जीवन और अज्ञान में वगसघष को स्पष्ट या प्रच्छन्न रूप में वाणी मिलती रही है। सिद्ध नाथ और सत साहित्य उच्च वर्गों की सस्कृति और कला के प्रति स्पष्ट विद्रोह था। इसके विपरीत भक्त कवि मानवतावादी थे अर्थात् निम्न जातियों को सुविधाएँ देकर भी पुरानी वर्णाश्रम व्यवस्था के प्रचारक थे। तुलसीदास में यह प्रवृत्ति सबसे अधिक है। आचार्य भुवनेश्वर वर्णाश्रम धर्म के समर्थक थे अतः वे सत कवियों के दृष्टित्व को पसन्द नहीं कर सके। उनके शिष्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र की भी वही दृष्टि है। नन्ददुलारे वाजपेयी का भी यही दृष्टिकोण है। हजारी प्रसाद द्विवेदी समाजवाद् से प्रभावित हैं अतः उनके विश्लेषण में अध्यात्मवाद के ध्वसावशेष रहने पर भी सतकवियों का महत्त्वपूर्ण स्थान है। वगसघष आधार उनके विश्लेषण में स्पष्टतः स्वीकृत है। डा० रामविलास शर्मा स्पष्टतः वगसघष की भूमिका को स्वीकार करते हैं किन्तु सत्ता और भक्ता का अन्तर न मानकर वे दोनों के समान तत्त्वा पर बस देते हैं किन्तु इन दोनों में क्या अन्तर है यह स्पष्ट नहीं करते। तुलसीदास की वर्णाश्रम व्यवस्था सम्बन्धी मान्यताओं का विरोध करने पर वे ऐसी चौपाइयाँ को प्रक्षिप्त कर देते हैं। यह प्राचीनतर साहित्य और धर्म में वर्णाश्रम विरोधी प्रवृत्तियाँ और वगसघष प्रवृत्तियों को अलग नहीं करत फिर उनमें उत्पन्न होती है और नन्ददुलारे वाजपेयी और डा० रामविलास शर्मा में इस दृष्टि से अन्तर लुप्त होने लगता है।

यह स्पष्ट है कि भारतीय समाज में वर्णाश्रम विरोधी प्रवृत्तियाँ वगसघष सबसे अधिक स्पष्टता के साथ मुखरित हुआ है। भक्ति आन्दोलन मूलतः इसी भूमिका में परखा जाना चाहिए। वात् में भक्ति के दो स्वरूप हुए प्रथम यण निराश्री श्रम गाना और सत्ता का भक्ति और दूसरी वण्यता की भक्ति। इन दोनों में समान तत्त्व भी हैं पर मौलिक भेद भी है।

अतः वगसघष के सिद्धांत का स्वीकार किए बिना साहित्य दण्ड और कला के रूप में जिस मौल्य की व्यञ्जना हुई है उसकी दृष्टिभूमि में

स्थित 'समाज' या 'समाज' का 'समाज' जग नहीं करता। न साहित्य के विकास को समाज के सामान्य विकास ने सामान्य सम्बन्ध बनाया है। हाँ यदि कोई 'साहित्य' को समाज के विकास से निरपेक्ष मानता हो तो गलत ही दृष्टि है। समाज के विकास को आदर्शवादी भी मानते हैं किन्तु उनका विकास विचार है कि 'साहित्य' अन्तर्स्थित दृष्टि के कारण होता है अतः 'साहित्य' को देखना किन्तु 'साहित्य' के अन्तर्गत की उद्देश्य करना आदर्शवाद है। मजा यह है कि विकास से सम्बन्धित अपने अन्तर्गत को छिपाने के लिए आदर्शवादी सबदा 'भारतीय सभ्यता' या 'भारतीयता' का नाम लगाता है। जैसे भारतीय सभ्यता का विकास भारतीय समाज के दृष्टिकोण से सम्बन्धित है।

समाज के विकास में 'समाज' की भूमिका का। 'समाज' का भी स्वीकार करते हैं। उन्होंने प्राचीन 'भारतीय परम्परा और इतिहास' नामक ग्रन्थ में भारतीय सभ्यता प्रकाश और साहित्य को इसी दृष्टि से देखा है। उनके की प्राचीन भारत पर पुस्तक, डा० कोताम्बी की पुस्तक (भारतीय इतिहास का परिचय—अंग्रेजी में), 'समाज' (डी. चट्टोपाध्याय) उक्त 'भारतीय परम्परा और इतिहास' तथा डा० रामविनायक शर्मा की 'मानव-सभ्यता का विकास'—इस विचार पुस्तक से भारतीय इतिहास सम्बन्धी धारणा पर कुछ प्रकाश पड़ता है। अभी तक भारतीय इतिहास के विभिन्न युगों पर अभिरत और पूर्ण कार्य नहीं हो सका है अतः साहित्य के विद्यार्थी को उत्साह हो रही है। फिर भी उक्त इतिहास से यह स्पष्ट है कि भारतीय इतिहास का विकास भी आदिम साम्यवाद, साम्यवाद और पूँजीवाद—इन्हीं मार्क्सवादी चोटियों में हुआ है। डा० रामविनायक महाभारत के युग तक 'समाज' की भी निर्माण व्यवस्था के रूप में मानते हैं परन्तु तत्पश्चात् से समाज में निर्माण व्यवस्था के रूप में प्रमाणित नहीं होती। प्रतिनिधित्व की जब तक भारतीय इतिहास के इस विकास का सम्बन्ध नहीं करते, तब तक 'इतिहास-वाद' की दृष्टि ही होगी और असत्यता तो यह है कि अभी इतिहास को दृष्टिकोण से देखने की ओर हम उन्मुख ही हुए हैं अतः इस क्षण में अभी बहुत कार्य शेष है। साहित्य की दृष्टिकोण भीतिकोण से दृष्टि में सबसे बड़ी कठिनाई के रूप में इतिहास के प्रति आदर्शवादी धारणा ही नहीं है अपितु दृष्टिकोण दृष्टि का विचारों विचारों भारतीय इतिहास को पूरा वैज्ञानिक रूप में अभी तक प्रस्तुत नहीं कर पाया। यही कारण है कि शोधकर्त्तों में साहित्य या अनुसन्धान प्रतिनिधित्व इतिहास से कुछ दृष्टि भरत करने अपने अन्तर्गत से मुक्त हो जाता है। ऐसी शोयो में इतिहास अन्तर्गत दिशा में पड़ता है,

धर्म अलग और साहित्य अलग। रीतिकाल की भूमिका (नगेन्द्र) राधावल्लभ सम्प्रदाय (विजयदत्त स्नातक) रामभक्ति म रसिक साधना (भगवतीमिह) आदि शोभा में यही प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है। कान्यगास्त्र को तो इतिहास से परे माना जाता है अतः भरत के समय की परिस्थितियाँ और जयदेव और पंडितराज के समय की सामाजिक व्यवस्था में महान् अन्तर होने पर भी इनकी धारणाओं को तात्कालिक व्यवस्था से सम्बद्ध नहीं किया जाता। हिन्दी में सुपर स्ट्रक्चर का अनुशीलन ही अधिक हुआ है किन्तु उसका मूलभूत आर्थिक व्यवस्था तथा अन्य सामाजिक सम्बन्धों से क्या सम्बन्ध रहा है इस बारे में बड़ी कम हुआ है। सामाजिक चिन्तन की प्रगति के कारण साहित्यिक अनुशीलन भी कल्पनाओं पर अधिक आश्रित है।

इतिहास के प्रति भौतिकवादी धारणा इन तथ्यों से स्पष्ट होती है—

(१) समाज का विकास यथार्थ (Objective) नियमों पर आधारित है जिनकी शोध सम्भव है।

(२) राजनैतिक संस्थाओं धार्मिक सम्प्रदाय दर्शन काय कला विधि आदि का विकास समाज के भौतिक जीवन व विकास के अनुरूप होता है।

(३) उक्त संस्थाएँ और सम्प्रदाय दर्शन काय कला आदि युग विन्यास में तत्कालीन भौतिक जीवन के अनुरूप विकसित होकर भी, भौतिक जीवन (Material life) का प्रभावित करते हैं।

प्रथम भौतिकवादी धारणा का स्पष्ट करने के लिए उदाहरण लें। यदि हिन्दू धर्म के उदय और विकास की समझना है तो इसके लिए इसके उदय के समय की भौतिक परिस्थिति को समझना होगा। हिन्दू धर्म का विकास समाज के सामान्य विकास को प्रतिबिम्बित करता है। इसी प्रकार बौद्ध जन वैष्णव शैव धर्मों आदि का अध्ययन वैज्ञानिक हो सकता है। इसी प्रकार पन्थान का विकास आस्तिकतावादी बुद्धिवादी नास्तिकतावादी भक्तिवाद आदि दर्शनों के विकास के लिए भी भौतिक परिस्थितियाँ ही उत्तरदायी हैं। इन भौतिक परिस्थितियों में उत्पादन के साधन तथा उनके अनुसार निश्चित मानवीय सम्बन्धों का अध्ययन करने से दर्शन धर्म काय आदि का स्वरूप स्पष्ट होता है। विकास का समझन समय अतनिहित ढंग का समझना होगा जो नष्ट हो रहा है।

द्वितीय भौतिकवादी धारणा व अनुसार समाज के विकास में निर्णायक

तरफ सर्वथा 'आधिप' होते हैं। यह बात "अध्यात्मवादी" विचारक को पसंद नहीं आती किन्तु यह कोई सर्वथा अदभुत बात नहीं है—'अर्थ' को मूलाधार रूप में बहुत से भारतीय विचारकों ने भी माना है। पुरुषार्थ चतुष्टय में 'अर्थ' ही मूल माना गया है। मार्क्स ने सिर्फ इस सिद्धान्त को पूर्णता दी है अतः काव्य, दर्शन, धर्म आदि को समझने के लिए भी इस मूलाधार—यानी उत्पादन के साधनों का गुण विशेष में विकास, उत्पादन का स्वरूप, उसकी वितरण-व्यवस्था, वर्गों का जन्म, उनके आपस में सम्बन्ध और वर्गसंघर्ष—इस मूलाधार को समझे बिना काव्य में भी व्यक्त धारणाओं भावनाओं और उनके 'सौन्दर्य' का स्वरूप नहीं समझाया जा सकता।

इस मूलाधार को समझ लेने पर कवि के 'उद्देश्य' और भाव का स्वरूप स्पष्ट हो जाता है। इतिहास के विकास में विभिन्न दल, वर्ग आदि भाग लेते हैं। भौतिक परिस्थितियों के कारण उनके उद्देश्य, रुचि, भाव आदि भिन्न भिन्न होते हैं। इस भिन्नता को 'मूलाधार' की व्याख्या के बिना समझाया ही नहीं जा सकता। उदाहरण के लिए 'प्रगतिवाद' शोषिता की हिमायत करता है, मर्यादावाद को अपनाता है, क्या? क्योंकि वह अधिकतर शोषितों और उनसे वास्तविक सहानुभूति रखने वालों का साहित्य है। इसके विपरीत प्रयोगवादी साहित्यस्रष्टाओं में मध्यवर्ग के ऐसे बहके हुए युवक हैं, जिनके सम्मुख समाज का स्वरूप स्पष्ट नहीं है। वे 'ईमानदारी' से अपनी व्यक्तिगत विशिष्टता को बाणी देते हैं, परन्तु उनकी भावनाएँ प्रायः प्रगति के प्रति जागरूक जनता के विरोध में जाती हैं और इस प्रकार वे प्रतिक्रियावादी बन जाते हैं। आज की सामाजिक व्यवस्था को बिना समझे हुए प्रगतिवाद और प्रयोगवाद को नहीं समझा जा सकता। साहित्य इस 'मूलाधार' से सर्वथा स्वतन्त्र 'सौन्दर्य' की सृष्टि करता है, वह वर्ग से परे सामान्य मानव को अपील करता है, यदि यह कहा जाय तो इसका उत्तर यह है कि सामान्य मानव के लिए जो साहित्य लिखा गया है या लिखा जाता है, उसमें भी 'मूलाधार' की अप्रत्यक्षरूप से व्यञ्जना होती है। 'प्रेम' को शाश्वत वृत्ति माना जाता है परन्तु वह बराबर बदलता आया है। वात्सल्यवर्णन वर्ग से परे प्रत्येक को अपील करता है, किन्तु इसमें 'मानवीय-सम्बन्ध' और सौन्दर्य की ही व्यञ्जना होती है—कादम्बरी के वात्सल्यवर्णन और मूरसागर के वान्सल्य वर्णन में अन्तर है। 'बाण' का वात्सल्य वर्णन दरवारी है, मूर का जनवादी, क्योंकि मूर दरवारी कवि नहीं थे, अतः मूर का सामाजिक सम्बन्ध बाण के सामाजिक सम्बन्ध से भिन्न था अतः उनके वात्सल्य-वर्णन में भी अन्तर है। तुलसी के वात्सल्य-वर्णन में जो

सहजता नहीं है उसका कारण तुलसीदास द्वारा परम्परा का पानन है, फिर भी 'बाण' में यह जनता का अग्रिम निकट है।

अन प्रेम, वाग्व्य, भूषण जैसी स्थायी वृत्तियाँ प्राकृतिक हैं, ये हमेशा रहूँगी परन्तु इसका स्वरूप-निधारण समाज के विकास के अध्ययन द्वारा ही हो सकता है। अन वग स परे साहित्य नहीं है—कालिदास, तुलसी, मूर, प्रमाद और अणय के प्रमचित्रण में इनका अपना-अपना युग बोलता है और 'युग के इस बालन' में मूलाधार की प्रतिध्वनि भी साफ सुनाई पड़ती है।

मूर ने वात्सल्यचित्रण किया। उन्हें क्या पता था कि आगे कारखाना में, आफिस में और बाज़ार में 'बालगोविन्द' की क्या दशा होगी। जो पूँजीपति मूरमागर को पढ़कर विद्वान हो उठता है, वहीं 'जसोदा का लाला' पर दया नहीं दिखाता। बगसबब जब तीव्र नहीं था तब इधर ध्यान नहीं गया कि 'तु आधुनिक साहित्य में इधर अधिक ध्यान गया फन गापका पर आनाम और गापिश बालगोविन्दा के प्रति करुणा का वर्णन हुआ, यह वाग्मीनि की ही परम्परा है परन्तु इस 'वर्गगत' मानकर यह कहना कि वास्तविक माहित्य वग में परे है गूढ़ भोपका का समर्थन है, यह स्पष्ट बात नट्ट है, पर' है नहीं।

शृंगार पढ़कर पूँजीपति, मजदूर सभी का आनन्द आता है इस तथ्य की दृष्टभूमि में भी समाज है। सच्चाई यह है कि उत्पन्न या उदात्त शृंगार की जा दोनों बग प्रगमा करत हैं, उसका कारण यह है कि उसका एक नैतिक प्रभाव गुभनर लगता है जैसे रामचरितमानस में सीता राम के प्रमवर्णन ॥ राधा-कृष्ण का स्वच्छन्द प्रम वर्णन में इसलिए आनन्द आता है कि 'प्रम' के माग में दम्भिया न नाना व्यवधान उपस्थित कर दिए हैं, साथ ही समाज का विकास में हम यह उचित और आवश्यक समझत हैं कि एक व्यक्ति एक से ही प्रम कर अन एक का प्रति समर्थन हम इतना प्रिय है। हमारे मन का भीतर इस समर्पित प्रम के वर्णन से यह सस्तरा सनुष्ट हाता है कि ऐसा प्रम ही क-यागकारक है किन्तु इतिहास गवाह है कि प्रम का अर्थ रूप भी प्रचलित था और उनका वर्णन उलगाह ॥ वर्णन करत था। रमवादिया न भी यही माना है कि मुद्रप्रम का अनुसार जा मायताएँ हा, उनका औचित्य की रक्षा हानी चाहिए।

इस प्रकार साहित्य का इतिहास समाज का सामान्य इतिहास ॥ ही सम्पन्न होता है। अहित्य की किन्ती मा उपस्था का निरूपण स्पष्ट नहीं दया जा सक्ता। 'रमवादी' साहित्य के समय कवि समाज का प्रति इतना आग्रह नहीं

था, जितना आज है, तब वर्गसघर्ष तीव्र नहीं था अतः आज रसवादी साहित्य की ही मृष्टि हो, मनुष्य ने जिम 'सत्य' को पहचाना है, उसे उपेक्षित किया जाय, यह गलत है। यदि नवीन 'सत्य' की वर्णना आकर्षक नहीं है, उसमें 'ईमानदारी' का अभाव है तो वह 'प्रचार' हो जाएगा और साहित्य में उसकी गणना न होगी। यह हमारी असमर्थता होगी न कि उस 'सत्य' की, जो पुकार-पुकार कर आज के कवि से कह रहा है कि समाज के वास्तविक रूप को समझो और उसे वाणी दो। निश्चिन्त रूप से शोषको का दल उसे 'प्रचार' कहेगा परन्तु शोष जनता उसका अभिनन्दन करेगी। शोषको के ज्ञान-अज्ञान में समर्थक भी उसे प्रचार कहेंगे किन्तु उनकी चिन्ता भी व्यर्थ है। वे बहके हुए लोग हैं, राह पर आजाएँगे, उनके विरोध से डर कर उन्हीं के स्वर में स्वर मिलाकर बोलने लगना तो नूतन सत्य के प्रति विश्वासघात होगा। समाज की अब तक की प्रगति को परख कर जो दायित्व हमें पुकार रहा है, उसके प्रति हमारी गह्वारी होगी। सन् २५-३६ के बाद इसी नवीन सामाजिक सत्य की व्यजना क्या, काव्य, आदि में हो रही है और दिन पर दिन समाजवादी मानसिक स्थिति पुष्टतर हो रही है। इसके दबाव को सय सरकार महसूस कर रही है। अतः साहित्य को इस प्रवृत्ति से वंचित कर देना गलत होगा।

प्रगतिवादी धारणा यह है कि विचार और सस्याओं का स्वरूप-निर्धारण, अंतिम विश्लेषण में भौतिक जीवन द्वारा ही होता है। काव्य के स्वरूप निर्धारण के विषय में भी यही सत्य स्वीकृत है और उक्त व्याख्या से प्रमाणित भी होता है। अतः निम्न मध्यवर्ग और मध्यवर्ग का एक वर्ग प्रगतिवाद के साथ है और एक प्रयोगवाद का एक आदर्शवाद का भी हिमायती है। आदर्शवादी और प्रयोगवादी कहता है कि वह वर्ग-चेतना से परे है परन्तु इतिहास के अध्ययन में व्यक्ति या दल की 'कयनी' के पीछे पूरी ईमानदारी होने पर भी देखा यह जाता है कि जो 'प्रेरणा' वह 'कयनी' उत्पन्न करती है, वह सामान्य जनता का हित करती है या अहित। साहित्य में आकर्षक शैली ही सब कुछ नहीं है, 'सवेदना' का स्वरूप भी महत्वपूर्ण है अतः प्रतिक्रियावादी जिस 'सवेदना', प्रेरणा या भावना को जन्म देता है, उसका विरोध आवश्यक है।

मध्ययुग में योरोप में प्रोटैस्टैण्ट मत के लिए लोग लड़े। साहित्य और व्यवहार दोनों क्षेत्रों में विराट सघर्ष हुआ। किन्तु क्या यह युद्ध केवल विचारों का ही सघर्ष था। धार्मिक युद्धों ने नए राज्यों को जन्म दिया और पूँजीवाद की नींव पड़ी। प्रोटैस्टैण्ट मतावलम्बी विचारों का जन्म नए वर्ग और उत्पादन के नवीन सम्बन्धों के कारण हुआ था। इसी प्रकार हिन्दी काव्य में प्रगतिवादी साहित्य

के विराधी जा नए नए तर प्रस्तुत कर रह हैं और सैद्धांतिक सधप चल रहा है उसकी पृष्ठभूमि में आधुनिक समाज के पूँजी सम्बन्धों की ही अभिव्यक्ति है। प्रगतिवादी चाहते हैं विपमता मिट प्रतिक्रियावादी चाहते हैं विपमता की रक्षा हो। एक आक्रादी को आवश्यक मानता है दूसरा निरपेक्ष आक्रादी की मांग करता है। एक मानव मूल्यों का गम यह मानता है कि मानव द्वारा मानव का शोषण और दमन बंद हो दूसरा कहता है कि शोषण चाहे समाप्त न हो परन्तु हमारी आक्रादी और विशिष्टता की रक्षा हो। अतः प्रगतिवादी कहता है कि तुम अनद्राही हो प्रयोगवाद कहता है कि तुम्हारा जनवाद झुठा है।

किन्तु यह समझना गलत होगा कि काव्यगत आन्दोलनों में प्रत्येक भाव प्रत्येक मानसिक स्थिति प्रत्येक सवेनन सीधा मूलाधार से सम्प्रधित है। मानव जीवन स्रुत जीवन है अतः समाज की यथाय दशा के वर्णन में 'वग सधप स्पष्ट सुनाई पड़ता है किन्तु प्रकृति या प्रेम वर्णन में सावभौमिक पार्श्वों का चित्रण मिलता है। प्रयोगवाद में भी सवन प्रतिक्रियावाद नहीं है विशेषकर प्रकृति चित्रण में प्रयोगवाद में आरूपक छविवा को पकड़ने की बहुत जगह प्रवृत्ति मिलती है। उसका नवीन शैली और नई उपमाओं के प्रति भी आग्रह है। सब जगह आरोपित अवसाद और कृष्णता भी नहीं है अतः विकास को सीधा न समझ कर उसे समग्र रूप में गहराई के साथ देखना होगा।

समाजवाद समाजवादी विचारधारा समाजवादी भाषना और समाजवादी सौम्य-बोध के बिना स्थापित नहीं हो सकता प्रगतिवादी आन्दोलन का यह मम है। बिना विचार के जन आन्दोलन संगठित नहीं हो सकता बिना साहित्य के समाजवादी राष्ट्र के जीवन के विविध पक्षा का स्वरूप निर्धारण नहीं हो सकता अतः मात्रवाद बना और विचार को साक्ष्य मानता है।

प्रगतिवादी काव्यधारा—हिंदी में प्रगतिवादी आन्दोलन का उद्देश्य स्पष्ट था—पूँजीवाद और सामन्तवाद के विरुद्ध सधप और भारतवर्ष में समाजवाद की स्थापना। श्यामावाद के कवि ने दूहा समाजवादी विचारों के प्रति आर्पित होकर कहा था—

तुम बन्धन कर मका जन मन में मेरे विचार।

याणी मरी चाहिये तुम्हें क्या अलंकार ?

वाक्य प्रक्रिया की दृष्टि से देखा जाय तो यह एक भूत भी थी क्योंकि काव्य के इन विचारों की घोषणा नहीं है। यह सही है कि कभी समय की

घोषणा ही कान्यमय लगती है। कबीर सीधे सीधे विचारों की घोषणा कर जाते हैं परन्तु विचार की ऊष्मा वितनी प्रिय लगती है। फिर भी कान्य मूलतः घोषणा नहीं, व्यञ्जना है। विचारों, भावों और कल्पनाओं का मूर्तीकरण करना पड़ता है अतः छायावाद के अत्यधिक अलङ्कृत कान्य के बाद कुछ समय तक विचारों के वमन में ही आनन्द आता रहा परन्तु शीघ्र ही उस पर 'प्रचार' का आरोप लगा जो अशत सही था किन्तु यह आरोप अशत गलत भी था क्योंकि प्रगतिवाद में काव्य का अर्थ भी कम नहीं है।

'पुष्पप्रसू' कविता में पन्तजी ने कवि की गगन ताकने" और "मृत्यु नीलिमा गहन गगन" में मग्न रहने की प्रकृति का चित्रण किया। इस कविता में केवल प्रचार है ऐसा कौन कह सकता है ?

देखो भू को, जलप्रसू को
हरित भरित, पल्लवित, ममरित कुजित गुजित भू का ।
कल कल छल छल जल जल निमल
कुसुम खचित, मारत सुरमित, खगकुल कूजित
प्रियपगु मुखरित जिस पर अकित, सुरमुनि धन्दित
मानव पदतल ।

पुष्पप्रसू १९३८ की रचना है। इसी वर्ष की रचना 'चीटी' में भी विचारों का वमन नहीं है, प्रणय की गूँज है। इसी वर्ष की रचना 'सपना म नीम' रचना में प्रकृति प्रेम का नवीन सहज रूप है, रूपलिप्ता मात्र यहाँ नहीं है। १९३९ की रचना 'भारतमाता में भारत की जो मूर्ति पन्त जी ने अकित की है, वह आज तक बेजोड़ है—

दैन्य जडित अपलक नत चितवन
अधरा म चिर नीरव रोदन
मुग मुग के ठम से विपण्य मन
वह अपने घर में प्रवासिनी ।

छायावादी छन्द में पन्त जी ने नवीन भावनाओं को बाणी दी—

कहाँ खोजने जाते हो, सुंदरता और आनन्द अपार ।
इस मासलता से है मूर्तित, बहिन भावनाओं का सार ।

'चिदम्बरा' में पन्त जी ने कहा है कि "युगान्त तक मेरी भावना में नवीन के प्रति एक आग्रह उत्पन्न हो चुका था"। उन्होंने "द्रुतपरी जगत् के जोरोंपत्र" और "गा कोकिल बरसा शवक कप" को उद्धृत भी किया है।

ग्राम्या के भावपक्ष में—निते मैंने बोरी भावुकता से बचाने सहानुभूतिपूर्वक, मायताआ के प्रकाश में सवारा है—लोग जीवन के कलुष पक्ष को धोने के लिए नए मानव की अंतर पुकार है। अर्थात् ग्राम्या में प्रचार नहीं है। किन्तु युगवाणी में अवश्य पत जी ने प्रचार को स्वीकार किया है। पत जी ने बताया है कि मावसबाद का जटिल पक्ष उनके भाई स्वर्गीय देवीदत्त पत से उन्होंने समझा और पूरनचन्द जोशी और देवीदत्त के प्रभाव से उन्होंने अपनी डीठ कल्पना के सहारे भावसवाद में गहन कात्तार को पार किया। पत जी ने लिखा है कि तब हिंदी में सम्भवतः इस प्रकार की कविता का जन्म भी नहीं हुआ था जो पीछे प्रगतिशील कहलाई। युगवाणी की रचनाएँ ३७-३८ में लिखी गई ग्राम्या की रचनाएँ ३९-४० की हैं। इस प्रकार पत जी का प्रगतिवाद को योगदान स्पष्ट है।

निराशा के अधमक्तों ने पत जी द्वारा प्रगतिशील आन्दोलन को जो उनकी देन थी उसे कम करके आँका है। इस पर खींचते हुए पत जी ने ठीक ही लिखा है छायावाद प्रदी या अतुष्टय में केवल मैं ही अप्रगतिशील रहता हूँ और वे सब प्रगतिशील लगते हैं सम्भवतः तब युगदायित्व के प्रति पूर्णतः प्रबुद्ध भी न थे तो मैं उनका प्रतिवाद नहीं करता।

कुतिसत समाजशास्त्र पर पत जी का यह प्रहार सही है।

यह भी उल्लेखनीय है कि पत जी प्रगतिवाद को छायावाद का ही विकसित रूप मानते हैं। छायावाद की मानववादी धारा ही आगे चल कर प्रगतिवाद का रूप धारण करने लगी और छायावाद का शिल्पप्रियता प्रयोगवाद में। इसका अर्थ यही सेना चाहिए कि प्रगतिवाद की विचारधारा नवीन थी परन्तु उसके लिए आधार प्रस्तुत हो चुका था। (रश्मिबन्ध की भूमिका)

पत जी की युगवाणी युगांत और ग्राम्या में संकलित रचनाओं में प्रगतिवाद के विचार प्रधान तथा चित्रणामय होना रूप मिलते हैं। विचार प्रधान कविताओं में आवेश कम विशेषण अधिक है जैसे मानस के प्रति गांधी जी के प्रति तथा ग्रामदेवता आदि रचनाओं में विशेषण की प्रवृत्ति अधिक है। तृतीयाभिधा प्रधान है परन्तु विचार की नवीनता के कारण रचनाकार में यह रचनाएँ जनप्रिय हुईं। तब जमी रचनाओं की दृष्टिकोण की नवीनता और निश्चिन् आवेश के कारण अच्छा सम्मान मिला आज भी वह प्रभावित करती है। ग्राम जीवन के चित्रण में पत जी ने अपनी गौरववाणी दृष्टि का प्रयोग किया है और गौर जीवन के आनंद पक्ष प्रस्तुत किए गए जिनमें

प्रचार हरगिज नहीं है लोकश्री की मार्मिक आकियाँ हैं। घननाद जैसी रचना में माचगीत की ध्वनि है। प्रकृति को देखकर मानवीय जीवन के प्रति कल्याणमक भावनाओं का भी वाणी दी गई है—

प्राप्त नहीं मानव जग को यह मर्मोन्मूल सत्तास ।

जो कि तुम्हारी हान हान पर करता सहज विनास ।

यह दृष्टि का विषय है कि पंतजी अपने प्रारम्भिक सत्कारवश पुन अध्यात्मवाद की ओर लौट पड़ और पुन मृत्यु नीलिमा गहन गगन की ओर ताकने लगे। पुन पगम्बरी मुद्रा धारण करने वाली परिस्थिति सन ४० के बाद भी नहीं अतः उनका अरविन्दवाद जो विदेशी साम्राज्यवाद के समय देशी संस्कृति के प्रचार के रूप में प्रगतिशील बन सकता था अपनी शक्ति खो बैठा वह केवल रहस्यवादी प्रिय पाठकों तक ही सीमित रह गया।

पंत जी की उक्त तीन कृतियों के विषय में प्रगतिवादी आलोचकों में मतभेद रहा है। शिवदानसिंह चौहान ने लिखा था आधुनिक हिन्दी काव्य साहित्य में यह विकास बेजोड़ है^१ शिवदानसिंह चौहान भगवतीचरण वर्मा दिनकर और तवीन के काव्य के स्वतंत्रता की निंदा करते हुए पंत जी के उक्त शान्ति की आकांक्षा से युक्त काव्य की अधिक प्रशंसा करते हैं। किंतु डा० रामविलास शर्मा पंत जी के इस काव्य को उतना महत्त्व नहीं देते। पंत जी ने रश्मिमंथ की भूमिका में प्रगतिवाद की सीमाओं पर अच्छा लिखा है—

काव्य की दृष्टि से उसका (प्रगतिवाद का) सौन्दर्यबोध पूँजीवादी तथा मध्यवर्गीय भावना की प्रतिनिधित्व से पीड़ित रहा। उसका भावोदवेग किसी जनवादी यथार्थ तथा जीवन सौन्दर्य का वाणी देने के बन्ते केवल घनगनिया तथा मध्यवर्गीय वाला के प्रति विद्रोह और विक्षोभ उगलता रहा।

वस्तुतः इस प्रगतिवाद में वीर रस और वरुण रस तथा रौद्ररस से सम्बन्धित वाणी ही प्रारम्भ में अधिक लिखाई पड़ी और इसे बचन विशेषों में कह कर उपक्षिप्त नहीं किया जा सकता किन्तु पंत जी के कथन में इतना सत्य अवश्य है कि प्रगतिवाद ने जीवन के सौन्दर्य का चित्रण प्रारम्भ में कम किया किन्तु प्रगतिवादी कविताओं में आगे चल कर जीवन सौन्दर्य का भी चित्रण हुआ है जसा कि हम देखेंगे।

१ सुमित्रानन्दन पन्त—युगवाणी और ग्राम्या साहित्यानुशीलन, पृष्ठ १८१।

बहरहाज दिनकर अथवा नरेन्द्र नवीन आदि के रूढ़ स्वर के साथ साथ पत जी की जीवन सौन्दर्यात्मक वाणी भी सुनाई पड़ी। जीवप्रसू भारत माता में वस्तुन यही दृष्टि मिलती है। यही दृष्टि ग्राम्या की अधिकतर रचनाओं से मिलती है। आगे चलकर प्रगतिवादी सौन्दर्य-बोध का इसी परम्परा में विकास हुआ। कहना न होगा कि इन दोनों दृष्टियों की आवश्यकता थी स्वयं पत जी में गा बोकिल बरसा पावक कण की परम्परा और ग्रामश्री अंकित करने की परम्परा—साथ साथ चसी है। अतः ध्वस और निर्माण अभावामक और भावामक—दोनों स्वर प्रारम्भ में भी सुनाई पड़ परन्तु प्रारम्भ में समग्रतः रौद्रता और उसाह अधिक था।

पत जी स्वप्नदर्शी कवि हैं अतः ग्राम्या की प्रथम कविता में ही वग हीन राज्य का स्वरूप अंकित है। यह स्वप्न ऐतिहासिक दृष्टि से सम्भव होने के कारण ज्योत्स्ना के स्वप्न से बहुत अधिक प्रगतिशील है। पत जी ने ग्राम जीवन की दुदशा का चित्रण अभावावादी शैली में ग्रामचित्र में किया है—

पाड़ फूस के विबर—यही क्या जीवन शिल्पी के घर ?
कीड़ों से रगते कौन ये ? बुद्धि प्राण नारी नर ।

किन्तु ग्रामयुवती में उन्होंने रोगानी दृष्टि से ग्रामीण सौन्दर्य को देखा है जिस पर महात्माजी ने ध्यान किया था कि प्रगतिवाणी कवि जायका बदलने के लिए ग्रामीण तात्पर्य का वर्णन करते हैं—

छोचती उबहनी वह बरबस
चोली से उभर उभर कसमस
खिचते सग गुग रस भरे कदम
जब छनवाती रस बरसाती
बलछाती वह घर को जाती ।

फिर भी छायावाद से इस मादक चित्रण में अन्तर यह है कि इस कविता के अन्त में कवि दुःखा के कारण इस सौन्दर्य के नष्ट हो जाने का भी वर्णन करता है—

२ दो दिन का उसका जीवन ।
सपना छिन का रहता न स्मरण ।
दुर्घों से पिस दुःखन में पिस
जजर हा जाता उसका तन ।

नारी में भी कवि ने उसे को वह शोभा पात्र नहीं कुसमादधि मृदुल । नैसर्गिक जीवन सम्मान चालित कहा है अतः ग्राम्या में छायावादी नारी भावना का अवलोकन रहन पर भी कवि का दृष्टिकोण यथाथ को स्वीकृति पाता है । यह दृष्टि ग्रामवधू में अधिक स्पष्ट है जिसमें ग्रामीणा की विदा का दृश्य अविन है । आधुनिकता में कवि ने आधुनिक नित्तलियों पर कठोर व्यंग्य किया है ।

ग्राम्या ग्राम-जीवन की दृष्टि और उसकी छवियों का दर्पण है ।

ग्राम्या में भी कवि पूर्णतः मार्क्सवाद को स्वीकार नहीं कर सका वह गांधी के आदर्श और भारतीय अध्यात्मवाद और मार्क्सवाद के समन्वय पर भी बल देता है— अथ साम्य भी मिटा न सकता मानव जीवन के दुःख में यही ध्वनि है । किन्तु समग्रतः ग्राम्या प्रगतिवादी काव्य का उज्ज्वल स्तम्भ है ।

पन्तजी के नवीन काव्य में लक्षणात्मक भाषा के स्थान पर अभिव्यक्ति का प्रयोग अधिक हुआ है । संस्कृत की तत्सम शब्दावली की मात्रा कम हुई है और उपमान विधान विशिष्ट और सरल है । 'रेखाचित्रात्मक' काव्य प्रवृत्ति ग्राम्या की विशेषता है । जो प्रगतिवाद को प्रचार कहते हैं उन्हें यह ग्राम्या का शान्ति से अध्ययन करना चाहिए ।

निराला गार्की से प्रभावित हुए थे यह हम कह चुके हैं । निराला ने प्रसाद की तरह यथायथा परम्परा को अपनाया था और काव्य के क्षेत्र में अणिमा धला नए पद्य और कुकुरमुत्ता जैसी रचनाएँ प्रस्तुत की जिनमें नए प्रयोगों में प्रगतिवादी भावनाओं को वाणी मिली है । निराला ने परिमल' तुलसीदास और राम की शक्ति पूजा की सश्लिष्ट पदावली के स्थान पर इन उक्त रचनाओं में सरल वागालापामर व्यावहारिक भाषा का प्रयोग किया है । कल्पनाएँ जहाँ प्रतीकात्मक हैं यथा कुकुरमुत्ता में वहाँ भी सरलता है । रूपविधान परिवर्तित कर देने पर भी निराला ने वण्यतत्त्व की प्रगतिशीलता को अभ्युन्नत रखा है । काव्य । यह प्रवृत्ति ही आगे विकसित हुई होती । यह विचित्र तथ्य है कि अन्य की प्रारम्भिक कविताओं में भी रूपतत्त्व प्रयोगात्मक और वण्यतत्त्व प्रगतिशील है अर्थात् निराला अज्ञेय पन्त नवीन भगवतीचरण वर्मा बच्चन अचल नरेन्द्र रामविनास शमा दिवकर आदि समान भूमि पर

स्थित खिचाई पड़ते हैं किन्तु आगे चल कर अज्ञेय ने प्रयोगवाद के रूप में वण वस्तु—विचार या दृष्टिकोण बदल लिया और जनवानी भावों के स्थान पर आमकेन्द्रित तत्त्वा को वाणी मिलने लगी इसी से तथाकथित प्रयोगवाद प्रगतिवादी प्रयोगवादी से अलग हो गया। इस प्रगतिवादी प्रयोगवाद के सब प्रथम दशन निराला के काव्य में होते हैं। इस प्रकार प्रगतिवाद और प्रयोगवाद में जिस व्यंग्यकाव्य का विकास हुआ है उसका पिछला छोर कुकुरमुत्ता के साथ जुड़ा हुआ है। कुकुरमुत्ता की भाषा भी बोलचान की भाषा है। गुनाब से जब अकड़कर कुकुरमुत्ता बोलता है तो लगता है नया युग पुराने युग को नलकार रहा हो।

अब सुन वे गुनाब
भूल मत जो पाई खुशनु रंगो आब
छून चूसा स्वाद का तूने अशिष्ट
ढाल पर इतराता है कैपीटलिस्ट
बहुनों का बनाया है तूने गुलाम
माली कर रखवा खिनाया जाड़ा घाम।

× × × × ×
देख मुनको मैं बड़ा
डढ बाग़िन और ऊँच पर चढा
और अपने से उगा मैं नहीं दाना पर चुगा मैं।

कुकुरमुत्ता अपने युग पर बटोर व्यंग्य है। व्यजना का चमत्कार इस काव्य की विशेषता है। अभिधानांगी शली प्रगतिवादी में सबसे नयी है, निराला का काव्य इसका प्रमाण है।

यना III भी निराला ने पूजीवादी व विरुद्ध आश्रय प्रकट किया है— देश को मिन जाय जो पूजी सुम्हार मिन में है।

नए पक्ष में कवि ने समाज के प्रति आलोचनात्मक दृष्टि अपनाई है। पक्ष जो में जनजीवन की छवियाँ परिवर्ती छायावादिया में टुकार और निराला में प्राप्त व्यंग्य से प्रगतिवाद के तीन पक्ष स्पष्टतः सम्मुख आते हैं। चौथा स्वरूप प्रवृत्तिचित्रण से सम्बंधित है जो इन सभी कवियों में मिलना है।

नए पक्ष की रानी और रानी में कृषक जीवन का वास्तविक चित्रण मिलता है। ग्राम्या में पक्ष जो के यथार्थवाद में रामानी दृष्टि सम्प्रस्त

है किन्तु निराला को ग्राम्य जीवन का आकर्षक ज्ञान है। ग्राम्य-जीवन की स्थिति उनमें अत्यधिक स्पष्ट है—

लोग बैठे सेते हैं जमुहाई, ठडी, ठडी-बल्लू है पुरानाई ।
खरीफ निराई जा चुकी है, नहीं करने को रहा काम कहीं ।
सावन में भरीजा होने को हुवा, पहले से बुला जाई गई बुआ ।

ऐसी रचनाओं में छायावाद के बाद एक 'सावगी' अवश्य दिखाई पड़ती है ।

'मास्को डायलॉग' में एक समाजवादी नेता के दम्भ का पर्काश किया गया है । निराला ने पन्तजी की तरह ऐतिहासिक दृष्टि से भी समाज को देखा है जैसा कि पन्त जी के 'ग्राम देवता' में—

• वेदा के बाद जाति चार भागो में बँटी, यही रामराज है ।
वात्मीकि ने पहले वेदों की सीक छोड़ी ।
छन्दो में गीत रचे, मधो को छोड़कर ।
मानव को मान लिया, घरती की प्यारी लडकी
सौता के गाने गाये ।

× × × ×
जनता पर जादू चला, राजे के समाज का ।
लोक नारियो के लिए, रानियाँ आदर्श हुईं ।
धर्म का बड़ावा रहा, घोखे से भरा हुआ ।
सोहा बजा धम पर, सम्पत्ता के नाम पर
खून की नदी बही !

'ग्राम देवता' में तथा अन्यत्र भी पन्तजी ने 'ग्राम्या' में धुगान्त और युगवाणी की तरह सैद्धान्तिक भाषा का अधिक प्रयोग किया है । यह सिद्धान्तवादी शब्दावली प्रारम्भिक प्रगतिवाद में बहुत मिलती है । इसके विपरीत निराला सहज ढंग से विश्लेषण करते हैं ।

निराला ने ग्राम-जीवन के 'ग्रमसम्बन्धा' पर भी लिखा है और मुक्त होकर ग्राम्यप्रेम का वाणी दी है—

बान्हन का लडका मैं उसको प्यार करता हूँ ।
जात की कहारिन वह, भरे घर की पनिहारिन वह ।
आते ही लडका, उसके पीछे मैं मरता हूँ ।

फिर भी यह मानना होगा कि प्रगतिवाद में ग्रामीण जीवन के अत्यन्त अनेक मानवीय सम्बन्धों को बाणी नहीं मानी जैसा कि उपन्यास-क्षेत्र में सम्भव हो सका।

निराला ने ग्रामीण जीवन के अनेक को कुण्ठा-नाशक बताया है। प्रकृति वर्णन करते समय एक स्थान पर उन्होंने लिखा है—

नव पल्लवित वसन्त घरा पर आया सुखकर।

फूटी तुम नवविखनय दल से वृत्तवृत्त पर।

कूजित पिक उर मधुर कण्ठ कुण्ठा सब टूटी।

निराला ने सन ४६ में शहीद छानो की मृत्यु पर एक कृष्ण कविता लिखी है। खेद है कि सन ४२ की जनजाति पर बहुत कम रचनाएँ प्रस्तुत हुई। कवियों की इस उपेक्षा का कारण अस्पष्ट है।

महगू मेंहगा रहा मे निराला ने नेहरू जबाहरलाल पर मार्मिक व्यंग्य किया है— बग सघष को निराला ओ खूब समझते हैं—नेहरू जी जनता के भी मित्र हैं और जमीन्दार और सेठों के भी—पूँजीवाणी नेतृत्व की इस प्रवृत्ति पर निराला ने कक्षापात किया है—

नही जमीन्दारों को आखो सले रये हुए।

मिना के मुनाफा खाने वालों के अभिन्न मित्र।

देश के किसानों मजदूरों के भी अपने सगे।

बिनायती राष्ट्र से समझौता करने के लिए।

मने का चढाय खोजभाजी का नहीं गया।

नेहरू जी पर बहुत सी पुस्तकें प्रकाशित हुई हैं किन्तु निराला द्वारा उनका विश्लेषण आवश्यक है। यह खेद का विषय है कि आज के प्रगतिवादी काव्य में राजनीतिक चेतना को बाणी देने की प्रवृत्ति कम होती जा रही है। प्रयोगवाद और अध्यात्मवाद के प्रचार का ही यह फल है—राजनीति साहित्य में न आ जाए इसके लिए इधर बहुत प्रयत्न हो रहे हैं किन्तु साहित्य मनुष्य का समग्र चित्रण है यह मानते हुए भी और साथ ही स्वयं गांधीवाणी और अमरिनाथानी राजनीति अपनाकर भी और उसके लिए साहित्यिक और सांस्कृतिक मंचों की स्थापना करने भी प्रगतिवादी का इस प्रकार का प्रयत्न सफल रहने का प्रचार किया जा रहा है।

मादुरता, उपमा और अतिशक्तिवाद—भगवतीचरण वर्मा की भंगागाड़ी को तब प्रायः विशिष्ट प्रगतिवादी रचना मानते हैं। इस कविता

मे वार्ग सधर्पे अत्यधिक तीव्रता के साथ व्यक्त हुआ था परन्तु उसमे परिस्पष्टि का सश्लिष्ट चित्रण नहीं था । सपाट चित्रण बर्माजी की प्रगतिवादी कविताओं की विशेषता है—

देखो वैभव से लदी हुई, विस्तृत विशाल बाजार यहाँ ।

देखो मरघट पर पढ़ हुए, भिद्यमगो के बाजार यहाँ ।

‘द्राम’ शोषक कविता मे भी भंसागाडी की तरह ही सपाट चित्रण है—

फिर चौराहे पर द्राम रुकी, अब चढ़ी एक बुढ़िया जजर ।

थी शिथिल पिडलिया काप रही, थी हाँप रही था उसको ज्वर ।

बे सम्प और मनचले लोग, चुप बैठ थे बनकर पत्थर ।

वस्तुतः काव्य मे रेखाचित्र प्रस्तुत करने मे ही बर्माजी अधिक सफल हुए हैं । मानस की गहराइयों मे उतरकर उठाने अनता का चित्रण नहीं किया किन्तु उनके कायमय रेखाचित्र प्रचलित अधिक हुए ।

प्रगतिवादी कवियों मे भाव ज्वार दिनकर, अचल और नरेन्द्र मे अधिक दिखाई पड़ा । छायावाद के अंतिम रूप को इन कवियों मे अंतिम दो ने अपने अहंवाद से ही पुष्ट किया था किन्तु इन कवियों पर भी प्रगतिवाद का प्रभाव पड़ा अतः उनका ‘अहंवाद’ उपक्रान्तिवाद के रूप मे परिणित हो गया । प्रमावेश ने क्रान्ति के आवेश का स्थान ले लिया । अचल मे भाव ज्वार की मात्रा बहुत अधिक है—

माता बनी दूध भर आया किन्तु न भरता थापी पेट ।

जननी बन कर भी पशुओं के आगे नान सक्ती लेट ?

तथा

क्रान्ति का तूफान अब विश्व को हिलायेगा

य बाजार की असंस्कृता निलज्बा नारियाँ

जो कि न योनिमात्र रहकर बनेंगी प्रदीप्त

उगलेंगी ज्वालामुखी । (किरण बेला)

वाल्मीकि जमा नवीन के ‘कुमकुम काव्यसंग्रह’ मे यही ‘अति उपवाद’ मिलता है, समाज के विरुद्ध भीषण असंतोष ही, ‘कवि कुछ ऐसी तान सुनाओ जिससे उषल-पुषल मच जाए मे व्यक्त हुआ है । दिनकर’ मे भी यही ‘अतिक्रान्तिवाद’ है पौरुष की व्यञ्जना उनकी विशेषता है । किन्तु

वह प्रायः दिशाहीन होता है अर्थात् सिद्धांततः दिनकर के काय म कबिया हैं परन्तु उसमें बाधी जैसा रोप है जिसका हिंदी में एक स्कूल ही चल पड़ा है। हुंकार में इस प्रकार की अनेक रचनाएँ हैं। हाहाकार कविता में विषमता का वक्ष्य चित्रण है—

हटी व्योम के मेघपथ से स्वर्ग नूटने हम जाते हैं।

दूध दूध ओ वत्स ! तुम्हारा दूध खोजने हम जाते हैं।

आवेश और उग्रता का तुमुभ कासाहस ही उस काल में प्रगतिवादी कविका का चिह्न बन गया—

नवीन जी की तरह दिनकर ने हाहाकार में छायावादी सौ दयवादिता की मोक्षता को स्वीकार करके भी उसके खोखलेपन पर प्रहार किया है—

जनारण्य से दूर स्वप्न में मैं भी निज सप्सार बसाऊ।

जग का आत्तनाद सुन अपना हृदय फाड़ने से दब जाऊँ ?

पर नभ में न कुटा बन पाती मैंने कितनी शक्ति लगाई।

जठ हो कि हा पूस हमार कृपको को आराम नहीं है।

छुट बैस से सग कभी जीवन में ऐसा काम नहीं है।

मुख में जीभ शक्ति भुज में जीवन में मुख का नाम नहीं है।

बसन कहा सूखी रोटी भा भिजती दोनों शाम नहीं है।

ऐसी कविताओं की प्रारम्भ में अत्यधिक सम्मान मिला क्योंकि छायावाद के कुहास से इन सरल रचनाओं में कोटि-कोटि जनो की वास्तविक भावनाओं का इनमें वणन रहता था। अभिधावाद के कारण इन्हें समझने में सुविधा हाती थी और यह हकीकत है कि काव्य का दृष्टि से इनमें भावुकता की प्रधानता होन पर भी जनभावादन के लिए ऐसी रचनाओं का महत्त्व अधिक था। कवि सम्मेलन और जनता के विराट् समूहों में भी ऐसी रचनाएँ अधिक बारगर हाती थी और तानी की गड़गड़ाहट से जनता अपना अनुमोदन भी व्यक्त करती थी। किन्तु जिस प्रकार इनमें स्टाक शब्दावली चर पड़ी और विष्टपण से वह नीरस लगने लगी उसी तरह इस प्रकार की रचनाएँ प्रारम्भ में आज उत्पन्न करने में समर्थ हानर धीरे धीरे अपनी प्राणवत्ता खोने लगी क्योंकि इनमें कला का अभाव था अर्थात् आवग आवश्यकता में अधिक था। भावा के वणन के लिए तात्स्थ्य का भा एक जग में आवश्यकता हाती है यह इन कविता में न था अतः हल्का है प्राणगुंडा है इस प्रकार की प्रतिप्रिया याताओं में भा उत्पन्न हान लगी। किन्तु जता कि कहा जा चुना

है, इस देश में आज भी करोड़ों जन ऐसे हैं जिन्हें ये रचनाएँ आज भी प्रभावित करती हैं। धोताओं के स्तर अनेक हैं। कम शिक्षित जनता जब सफेदपोशों के मुख से अपने हृदय की बात सुनती है तो वह प्रभावित हो जाती है, जिस प्रकार छायावाद के बाद शिक्षित जनता इन कविताओं को पढ़कर और सुनकर प्रभावित होती थी। अतः काल की दृष्टि से इन रचनाओं का कम महत्त्व नहीं है। हमारे इन रचनाओं ने छायावाद के समानान्तर अपना प्रभाव-क्षेत्र बनाया और जनता से अपना सम्पर्क कवि-समाजों के द्वारा बनाए रखा। इसी जनता के बल पर ये कवि प्रौढ़ काव्य के स्रष्टाओं को कलावादी कहते रहे।

ओ प्रकाश के पिङ्ग ! बारंबार अन्धकार का बढता ।
 अपनी बाती आप जला कर तुम न मिटो एकाकी ।
 कोटि कोटि मिट्टी के ये कोरे पुतले हैं बाकी ।
 किन्तु तुम्हारी लौ युग युग के दलित वर्ग की बाणी ।
 जिसकी हृहति में तनते चिर शोणित शापित प्राणी ।

—अचल

बर्ग-चेतना—इस जीर्ण जगत पतनार में, अभिषक्त तुम्हारा कवि जीवन !
 तुम मध्य वर्ग के पोषित शिशु, अपने सपने में खड़े रहे !
 युग बढ़ा, दिये दो डग आगे, काँपी धरणी, सिंहरा अम्बर !
 उगले हिमगिरि ने अगारे, उन्नत प्रासाद हुए खड्गहर,
 तुम भी वानामन से सँके, बोले कोरी भीतिरता है !
 अपनी कायरतावश, कल्पित, स्वप्नो में लीन हुए सत्वर !
 ऊपर पूँजीवादी समाज, नीचे शोषित जनता का स्वर ।
 तुम आँखें उमर कर चलते, मिट्टी जाती है खिसक इधर ।
 इस तरह प्रतिप्रिया और प्रान्ति दोनों के बीच त्रिशकु बने ।
 तुम बना मिटाया करते हो, अपनी आशाओं के खँवर !

यहाँ मध्यवर्ग का शुद्ध वैज्ञानिक विश्लेषण है किन्तु तथ्यकथन या निबन्ध की प्रतिक्रिया को कविता में उद्धार देना कविता नहीं है अतः कला की दृष्टि से यह कृति साधारण है परन्तु जैसा कहा गया है कि पहली बार सही विश्लेषण का प्रभाव जनता पर बिद्युत जैसा हुआ था अतः निबन्ध-प्रक्रिया होने पर भी यह काव्य व्यापक क्षेत्र में जनप्रिय हुआ है।

नरेन्द्र शर्मा को भी पूँजीवाद समाज का अच्छा ज्ञान है। अतः उनमें भी वगचेतना अत्यधिक मात्रा में मुखर हुई है।—

सदियों का अगर विप्लव बुझते बुझते भटकने ।
बहुत शोर हागा कंदी के कठिन हथकड़ तड़केंगे ।
देश देश के जन आगेंगे बगस्वाय असि चमकेंगी ।
होना ओर अहम्मद गुम्बज जल बुल्ला से टूटेंगे ।

नरेन्द्र ने भी त्रिगुणित की धेनी पर महाकाल की चिर ज्वाला द्वारा माननीय इतिहास यन्त्र में विचारों की आकृति दी है।

आशावाद—भविष्य के प्रति आशा प्रगतिवाद की विशेषता है। सभी कविता ने भविष्य के चित्र खींचे हैं—

धरा यह सुखदा देनेगी स्वर्ग भी लुट जाय जिस पर ।
देव बलि बलि जाय जिन पर मनुज यह मानव बनेंगे ।
बुद्धि के कारण जहाँ से मनुज निष्कासित हुआ था ।
खोजेंगे लोक वह फिर हाथ से जाने न देंगे ।

सन ४६ में लिखी हुई नरेन्द्र शर्मा की कायर मत बन कविता मानो आज के निराशावादी के प्रति व्यंग्य है।—

कायर मत बन ।

ठोकर मार पत्थर मन माया तेरी राह रोकते पाहन ।
ले देकर जीना क्या जीना ? कब तक गम के आँसू पीना ?
मानवता ने सीखा तुझको बहा युगों तक खन-पसीना ।
कुल न करेगा ? जिया करेगा रे मनुष्य बस कातर कुदम ?
कायर मत बन ।

आवलिङ्गता—प्रगतिवादी काव्य के इतिहास में रूपाम का प्रकाशन (सन १९३० ई०) एक घटना के रूप में स्मरण किया जाता है। रूपाम के सम्पादक मुमित्रानन्दन पन्त का निराला जी का भी सहयोग मिला। निराला आदि की रचनाओं पर चौब बनारसीदास जी ने घास-गट्टी साहित्य का आरोप लगाया था जिसका उत्तर रूपाम ने दिया था। डा० रामविनास शर्मा निराला जी पर आक्षेप करते देखकर ही आनोचक बने।

रूपाम में निराला पन्त जी के अतिरिक्त रामविनास शर्मा की भी कविताएँ प्रकाशित हुई थीं। आप की रचनाओं में आचरित्रता अथवा स्थानीयता बहुत अधिक मिलती है जो काव्य में एक ताज़गी ला देती है। छायावाद

के बाद यह प्रवृत्ति वास्तविक जनछवि की ओर पाठकों को प्रवृत्त करती थी। कल्पना के पितृमिल सौंदर्य के स्थान पर इन रचनाओं में वण्य पदार्थ या दृश्य के अपने सौंदर्य की प्रतिष्ठा का प्रयत्न अधिक है। अलकृति से बचकर ग्रामीण दृश्यों का यथावत चित्रण डा० शर्मा की कविताओं की विशेषता है। ग्रामीण छविअंकन के साथ साथ कवि यत्र-तत्र समान की दुदशा की ओर भी ध्यान आकर्षित करता चलता है। इससे चित्रण प्रायः कल्याण के स्पर्श से मार्मिक बनता चलता है किन्तु कहीं-कहीं वह या तो विवरणात्मक ही हो गया है या प्रचापारमक परन्तु समग्रतः ऐसी रचनाएँ हिन्दी काव्य में एक नवीन क्षेत्र की सूचना देती हैं और भारतवर्ष में यह क्षेत्र ७ लाख गावों में फैला हुआ है।

द्विवेदीयुग से ही कवियों ने ग्रामीण जीवन का चित्रण किया है। ग्राम्या की तरह गोपालशरणसिंह ने 'ग्रामिका' लिखी (१९५१ ई०) जिसमें ग्रामीण जीवन का विस्तृत चित्रण है किन्तु प्रगतिवादी दृष्टि से लिखी गई डा० शर्मा की रचनाओं में एक विशिष्ट क्रान्ति की आहट सुनाई पड़ती है। जनता के मन की पीड़ा के साथ कवि अपने मन को एक करता हुआ चलता है अतः ग्राम्या में कवि और जनता के मन में जो दूरी दिखाई पड़ती है वह इन रचनाओं में नहीं दिखाई पड़ती। परन्तु यह साफ लगता है कि ग्राम्या का कवि अधिक परिष्कृत और अभ्यस्त है जब कि डा० शर्मा में अनगढ़ता प्रायः मिलती है। यद्यपि यह अनगढ़ता ग्रामीण दृश्यों के अंकन में अधिक लटकती नहीं है।

प्रत्युप के पूर्व (१९३८) कठकी (१९३८) सिलहार (१९३८) कुहरे के बादल (१९३७) बैलबाड़ा (१९४७) डनमऊ में गया (१९४७) आदि रचनाओं में उक्त प्रवृत्ति स्पष्टतः देखी जा सकती है।^१ प्रकृति वणन के बीच-बीच मानव समाज के शोषण की स्मृति दिला कर कवि चित्र के सौंदर्य को अधिक मानवीय बना देता है—

आया बसन्त

शिव के तप की पावन धरती पर पग रखता।

सोरभ से पुलकित करता दिग्दिगन्त

आया भगवत् भी सग सग पुनो की शशि का छत्र लगाय।

विशुक् की धनुही खींचे

यह कुसुम-पात्र में पीता है निज भुंगी के सम मधुद्विरेफ

उस अधनिमीलित नयनो वाली हरिणी को

सहलाता है सींगों से प्रगी कृष्णसार

फूले कमलों से भरा ताल

चकवा चकई दोनों सँग खाते हैं मृणाल ।

इस बलाभी भाई का ही जो खून पिये

क्या होगा ऐसा भी दानव ?

अतिम दो पत्तियों में प्रकृति सौंदर्य में मग्न पाठक को सहसा यथाय की ओर उन्मुख कर देने से दो परस्पर विरोधी मानसिक स्थितियाँ की टकराहट से मार्मिकता बढ जाती है । इसी तरह बतकी में अंकित पत्तियों में यही विधि अपनाई गई है—

गला मला कर हाफ रही गुफना लिए ।

दाने जुगती हुई मनरियो को खड़ी

सोने से भी निखरा जिसका रंग है ।

भरी जवानी जिसकी पक कर चुक गई ।

विवरण प्रधानता होने पर भी छायावाद के बाद जीवन के आयाम की नवीनता के कारण डा० शर्मा की रचनाएँ प्रिय लगती हैं—

पूरी हुई बटाई अब खलिहान में

पीपल के नीचे है राशि सुधी हुई ।

दाना भरी पकी बालों वाले बड़

फूलों पर फूलों के लगे अरभ हैं ।

बिगही बरहे दीख पड़ अब घेत में

छोटे-छोटे दूठ दूठ ही रहे गए ।

अभी दुपहरी में पर जब आवाज की

चांदी का सा पात जिये है तप रहा ।

कवि ने किसान-जीवन को वात्माकि के नेत्रों से देखा है अतः अन्न के दाने उसे वज्र हडिडया से बने सिंघाई पड़ते हैं वह मनुष्य के हृदय को ईश्वर, गद्दी, झल्लर और फल के कण्डन को स्वाभाविक मानता है परन्तु निरास नहीं होता चाहता । अधिलब्धाभी शोषण से जीवन की कातरता

पर कवि की करुण दृष्टि अहां पड़ती है वही वह रोने को मचल उठती है परन्तु वह कृतसंकल्प है कि वह रुदन को छिपाएगा—

जीवन की इस मरण व्यथा को सहना होगा ।

अंतर में यह व्यथा छिपाये रहना होगा ।

यह आश्चर्य का विषय है कि प्रथम तार-सप्तक में डा० शर्मा की कविताओं को लोग 'प्रयोगवादी' मानते हैं । हम कह चुके हैं कि प्रगतिवाद के प्रारम्भ में ही अर्थात् सन् ३७, ३८ में ही नए-नए रूप और कथन विधियों को अपनाया जाने लगा था किन्तु "वर्ण्यं तत्त्व" प्रगतिशील रहता था अतः 'प्रगतिवादी प्रयोगवाद' छायावाद के ही अचल से फूटता हुआ दिखाई पड़ता है । डा० शर्मा में व्यतिवाद या अहंवाद नहीं मिलता जो प्रयोगवाद के लिए आवश्यक है ।

अकाल—द्वितीय-युद्धकाल में हिन्दी कविता यथार्थ के पथ पर ही प्रभावित रही क्योंकि युद्ध ने कवियों को सोचने, समझने के लिए विवश किया था । "बमाल के अकाल" ने तो महादेवी और बच्चन तक को आत्मकेन्द्रित स्थिति से बाहर निकाला । 'रामेयराघव' ने अकाल पर रिपोर्ताज लिखे । 'रूपतरंग' में भी एक कविता बमाल के अकाल पर है जिसमें प्रचार न होकर मर्मस्पर्शी करुणा है । 'बच्चन ने करुण स्वर में कोकिला से पूछा था—

कोकिले ! पर यह तेरा राग

हमारे नग्न वुधुक्षित देश के लिए लाया क्या संदेश ?

साथ प्रकृति के बदलेगा इस दीन देश का भाग ?

क्या यह प्रचार मात्र है ? यह सही है कि अकाल पर लिखी गई बच्चन की रचना में आवेश की अधिकता है और इससे भावनाओं की निबिडता के स्थान पर चित्रण सपाट हो गया है परन्तु आवेश में एक अद्भुत शक्ति और प्रवाह भी है जो प्रगतिवाद के अतिरिक्त अन्यत्र कम मिलता है । 'प्रवाह' में भी एक अपना 'सौ-दर्श' होता है । इसके पिछा आवेश कभी-कभी अप्रत्याशित भावखण्डों को उसी तरह खींच साता है जिरा तरह वायु के साथ मेघखण्ड स्वतः घिसटते चले आते हैं । यह गुण प्रगतिवादी आवेग प्रधान काव्य में कई स्थानों पर मिलता है । 'मथन' से ही जैसे दूध नवनीत को छोड़ता है वैसे ही मन के आवेग से अप्रत्याशित भावखण्ड, चित्र समूह हो नहीं, नवीन शब्द तक चेतना में नवनीत की तरह ऊपर उभर आते हैं ।

वगान के अकाल को देखकर वक्चन' का मन कभी ता पेरिस' की
जाति को सम्मुख जाता है ता कभी उन नठ सता की आर भागता है
जिहान वगान का जाति और सताप का पाठ पढ़ाया था । कभी कवि वगाल
क महापुरुषा का स्मरण करता है—

जननी श्री गार्विद गीत क तमय गायक रसिक विनायक
कवि नृप श्री जयदेव भक्त की ।
बैराग्य बाणो जीवन दानी ।
कवि कुन-बोक्सि चन्दिदास की
औ पदमारणि पद अनुरागी

श्री चैतन्यदेव की जिनकी भक्ति-ग्यान म विगर्हित हाकर
हृदय वग का कभी बना था ।

अत बेयन अकाल क बीभत्स चित्र हो यहा अंकित नहीं है अपितु
वगान की जनता म ओन भरन का भी प्रयत्न है । धीर रस की परम्परा म
य अश स्मरणाय रहने या अकाल क विनाश का भी वणन सवधा प्रचार
नहीं है—

वगभूमि अब शस्त्रहीन है
भरणी आज हो गई हरणी ।
जन दे फन द और अन दे
जो करती थी जीवन दान ।
मरघन मा अन रूप बनाकर
अजगर मा अब भुँह फैलाकर
मा नेती अपनी सन्तान ।

गांधीवादी कविया म यद्यपि वह वैज्ञानिक दृष्टि नहा है जा प्रगतिवादी
कविता म मिलती है परन्तु गांधीवाज म अनुप्य क प्रति प्यार वृत्त अंगिक
मिलता है इतना अधिक कि वह शोषक वर्गों तक की हानि नहीं करना
चाहता उनके हृदय-गरिवस्तन पर ही बन देता है । समाज क विकास की वह
वगसम्पर्कात्मक भूमिका नहीं मानता । गांधीवादी कविया ने ग्रामीण जीवन
के प्रति अत्यधिक सहानुभूति प्रदर्शित की है । स्वयं गांधी जी मधुप्रथम गावा
का जनता की व्यापक स्तर पर संगठित करने की आर बड़ उत्साह से
उत्पन्न हुए य अन साहजनान द्विती नमान गुप्त वयुआ आदि न ग्रामीण
जीवन की दुरावस्था का मानिक वणन किया है । कश्य क इस रूप म

प्रगतिवाद और गांधीवाद एक हो जाता है क्योंकि दाना में मानवता की मुक्ति की प्यास है। प्रगतिवाद शान्ति का मार्ग अपना कर चला है और गांधीवाद हृदय परिवर्तन का।

सोहनसाल द्विवेदी की कविताएँ— है अपना हिंदुस्तान वहाँ, वह बसा हमारे गाँव में 'महलो की भूला प्यारे अब गोरखिया की ओर चलो' आदि रचनाएँ प्रचलित हैं और अनप्रीय हुई। इनमें परिस्थिति का सपाट चित्रण ही मिलता है परंतु छायावाद की अधिक संश्लिष्ट शैली के बाद इन रचनाओं की अधिक महत्त्व निसा—

य नभ चुम्बी प्रासाद भवन
जिनम मंडित मोहक कचन
य चित्रकला-कौशल दर्शन
य सिंहपौर, तोरन, बदन
गृह टकरान जिनम विमान
गृह जिसका सब नाशक मान
सिर झुका समनन धन्य प्राण
य पान बान, य सभी शान
वह तेरी दीतत पर किसान !
वह तेरी मेहनत पर किसान !
वह तेरी हिम्मत पर किसान !
वह तेरी ताकत पर किसान !

ग्राम्य जीवन की दुरावस्था के य सीध, भाद चित्रण जिनम किसान का आजीवन श्रम आजीवन शोषण और आज्ञावन जामूजे का वर्णन है, प्रगतिवादी काव्य के महत्त्वपूर्ण अध्याय हैं, यह स्मरणीय है।

नूतन मानवतावाद—प्रगतिवाद न हम वास्तविक मानवतावाद दिया जो विषमता का नाश और समता पर आधारित है। यह मानवतावाद अध्यात्मवादी मानवतावाद नहीं है, जिसमें विश्ववधुत्व की पुकार होने पर भी, प्रत्येक प्रकार प्रकार की वर्ण, वर्ग, जाति व सम्प्रदायगत विषमता का पोषण होता है। छायावाद के बाद यह 'नयमानवमूल्य' का जिसकी अभिव्यज्जना प्रगतिवाद में हुई है। इसे 'सर्वहारा-मानववाद' भी कहा जाता है। यह नवीनमान के लिए 'धर्म संधर्ष' को स्वीकार करता है साधन रूप में, साध्य जो मानवता का हित है जो कतिपय वर्गों को अपदस्थ करने पर ही स्थापित हो सकता है। फलतः

रागेयराघव पिघलते पथर नामक काय सग्रह मे युगो से चले आते हुए अपमान से व्याकुल मानव के अतस को वाणी देते हैं। रागेयराघव मे उदगार नहीं उमस भी है कल्पना भी है और उपयुक्त शब्द भी। मानवता के अतीत वतमान और भविष्य को स्पष्टतः देखने की दृष्टि (Vision) भी है अतः पिघलते पथर की रचनाओ मे आवेग भी है और कल्पना द्वारा आनीत चित्र भी।

है भटक रहा यह कौन आज सम्राटो का गजराज भीम !

क्यो घूलि पटकता है सिर पर अपने ही खोकर आज साज !

इसको रे दुख बँसा असीम ?

छायावादी छंद मे नूतन भावना कितनी सफलता से व्यक्त हुई है यह द्रष्टव्य है। कवि इसे प्रचार नहीं मानता और विरोधियों को उत्तर देता है—

यह सदा गला निबल समाज

कहता यदि हम करते प्रचार !

तो यह प्रचार ही सही सतत

यदि इसमे जीवन की पुकार

मुखरित होती है बार बार !

यानी प्रगतिवादी प्रचार काय यदि प्रचार है तो उसमे जीवन अवश्य है जब कि विरोधियों का प्रचार जीवनहीन है।

यदि अघकार पर नखत बने

जड़ते हैं हम निज शब्द दीप्त

यह रनिवासो के दीप नहीं

सह सकते यह तूफान घोर

तो कहो कि प्रहरी का स्वर सुन

शव ठहर सके हैं क्लीव चोर ?

प्रगतिवादी कवि प्रचसा वा भिक्षुक और दीन दास नहीं होता। वह 'रक्त शोषको' को अपनी कला ज्योति समर्पित नहीं करता—यही स्वाभिमान उसे जीवित रखता है। वह उस महानता से दूर रहता है जिसका आधार छल होता है—

हम महानता से मुदूर जिसमे छल भी आधार एक।

डा० राधेयराधव ने 'साम्राज्यवाद' के प्रति एक लम्बी कविता लिखी है जिसमें साम्राज्यवाद युग के विलास-वैभव और विजय का रोमाञ्चक वर्णन है—

आर्यों का भीषण रौद्रनाद
 शक हूणों का वह सिंहनाद
 यूनानी जीतों की पुकार
 भुक्तों के मद का बहकार
 रस्तुम पृथ्वी दहलाता था
 वह कण फेंकता रथ महान ।

छायावाद में जो भक्तिपरव स्तवन मिलते हैं उनके स्थानों पर नई प्राथनाएँ देखिए—

जो नाक बन हल की सतत चट्टान को भी खोद दें ।
 जो दासता के शोष को इतिहास में ही गोंद दें ।
 आओ जगाने मुक्त को, मुझसे हृदय के गीत सों ।

प्रगतिवाद पर रूस के स्तवन का आरोप प्रायः लगाया जाता है किन्तु रूस को नूतन जनवादी शक्ति के प्रतीक रूप में ही अपनाया गया था । विश्वभर के श्रमिक एक हो, यह महान संकेत ही इन कवियों को प्रेरित करता था—

महादेशों से विभाजित सिन्धु फिर भी सम्मिलित है ।

भगन लहरें ज्वालि की यह
 ध्विलचिन्ता कर मिल उठयी
 और ऐसी ज्योति होगी
 मनुज की सृष्टि सुहायिन
 चिर समान दुलार देती
 हँस उठगी ।

कवि केवल समाज से ही नहीं, प्रकृति का चित्रण कर उससे भी प्रेरणा लेता है—

एक गिरि पर्वत दीशानार
 सामने तू उसके चुपचाप
 सोचता है क्या यह जलघार
 गिर रही जो विभक्त हो आज

नहीं हो सक्ती मिल कर एक ?
 मघ के झरन पर क्या दुख
 कि घर जायगी ऊमस ताप
 और पृथ्वी पर गिर कर बारि
 खड हो जायगा साधार ?

इसी प्रकार कवि ने पुनः को मानव के अगाध श्रम का माध्यम माना है।

रागय राघव इतिहास से प्रेरणा अधिक लेते हैं और आधुनिक प्रश्नों के कवित्व पूरा उत्तर देते हैं—

तू समझता है कि हम पशुमान ?
 नहीं हम में प्यार की अनुभूति
 भूख से व्याकुल पहा किम सुन्दरी का
 आसकी आभूषणा की याद ?
 जब उदित उम पूर्णिमा के चन्द्र को तू
 हा रहा अनांक घर या भग्न
 छात्रन के हम तमा गाड़ी चुके सरी दया के पात्र
 और कहना था कि इनमें हैं नशा
 का आँख ?

चाँद ओ रानी इन् है एक ।

उच्चवर्गीय विनाम की क्षमानवायता या किनता साधक योग्य है।

रागयराघव की रचनाश्रम में वक्तव्यता (Oratory) अधिक आ जाती है परन्तु वह सबकुछ नहीं है। प्रगतिवादी सिद्धांत और जीवन—दाना के विषय में दृष्टि निम्नलिखित हान में उनकी रचनाएँ शुद्ध प्रगतिवाद का प्रतिनिधित्व करती हैं।

अज्ञेय और प्रगतिवाद —इयनम में मशहूर रचनाश्रम में स्पष्ट है कि अज्ञेय भग्नदूत (१९३३ ई०) की रचनाश्रम में छायावाद से प्रभावित था। इयनम में भग्नदूत की चुनी हुई रचनाएँ प्रकाशित हैं किन्तु अज्ञेय की अभिव्यक्ति कुछ अलग है। मनीषात्मक भाषा का प्रयोग न कर कवि ने छंद अपना कर भी व्यावहारिक भाषा का प्रयोग अधिक किया है। अज्ञेय का विशेषता यह रहा है कि वह अपने गुण के मुख्य प्रवाह में अलग रह कर अपना माग अलग बनाते हैं अतः सबसे अलग दिखाई पड़ने का गुण उनकी भग्नदूत

की भी कविताओं में है परन्तु उनका वर्ण्य अटपटा नहीं है
म आती है और कहीं-कहीं हृदय भी भीग उठता है यथा घ
की राखी शीपक कविताओं में—

कठिन हृदयकडी जिस कर का करती थी कवन मण्डित
वह ही इस कामन बधन से क्यों हो उठता कम्पित ?
जान क्या क्या रक्तवाण्ड देखे थे जिन आँखों से—
नख रक्षा को क्या आँसू भर भर आते हैं उनमें ?

यदि अब तक वर्णित कवियों की उदद्युत रचनाएँ प्रचार हैं तो क्या ये
प्रतिया प्रचार नहीं हैं ? किन्तु प्रगतिवाद के विरोधियों को प्रचार बवल
प्रगतिवाद में ही मिलता है ? अथवा रणराज्य में जाने स पहुँचे सैनिक से
कहता है—

एक सपेट—घघकती ज्वाला
धूमनेतु फिर बाना
शांतिन स्वेत् कीच में भर
जायगा जावन प्याना
अभी अभी पावन बूँदों से
हृदय पटल का धा ला !
सैनिक जो भर रो ना !

बड़ीम्वप्न शीपक कविताओं में भी मानवार्थ हृदय को बाणी दी गई
है। इनमें एक कविता है घृणा का गान जो वग सधप को व्यक्त
करती है—

तुम जो मुझ सतवार रहा है तुम जो घृणा का गान ?
तुम जो भाई को अश्रुत कह करन बधा कर भाये,
तुम जो वहिन छाड़ विलपती बड़ जा रहे आगे
रक कर उत्तर दा मेरा है अप्रतिहत आह्वान
तुम बड़ बड़ गहा पर ऊँची दूबाना में
चह कासते हो जो भूँसे मरते हैं खाने में
तुम जो रक्त भूगठ ठठरी को देने हो जनदान !

अनेक का यह रूप कितना स्पष्ट कितना सजीव और जनता के
निबट था ।

तो यह मेरी ज्योति दिवाकर ।

उषा बघ के अवगुण्ठन सा है लालिम गगनाम्बर

में मिट्टी हू मुझ बिखरने दो मिट्टी में मिलकर ।

तो यह मेरी ज्योति दिवाकर ।

कितनी नम्रता है कितनी स्पृहणीय बलिदान भावना है । अज्ञय के शिष्यों को अज्ञय के दुगुण ही पसंद आए आश्चर्य है ।

इयनम की स्मरणीय कविता है— रक्तस्नात वह मेरा साकी ।
इस रचना में कवि की कल्पना और देशभक्ति की कलात्मक व्यञ्जना देखते ही बनती है—यह रचना शब्द प्रगतिवारी है और अज्ञय की है अतः कम से कम इस पर तो प्रचारवाद का आरोप लग नहीं सकता ।

इसमें कोई व्यक्ति मदिरापान के लिए साकी को बुलाता है । एक हाथ में सुरापान लेकर और एक हाथ से पू पट घामे हुए एक बाला आती है युवक मदिरापान के साथ साथ मधुबाला दशन भी करना चाहता है—मधुबाला प्याला आगे बढ़ा देती है । युवक उस प्याले को घाम लेता है और उसमें युवक देखता है—

मैंने देखा केवल अपने रुखे बेशो से अवगुण्ठित ।
वही करोड़ा मधुबालाए छडी बिबसना और अकुण्ठित ।
द्राक्षा कुचले गुंछे सी मर्माहत बे झकी हुई थी ।
और रक्त उनके हृदयो का होता एक कुण्ठ म संचित ।
मैंने देखा वही करोड़ो भभको म फिर उफन उफन कर ।
भस्मीभूत अस्थियो के अनगिन स्तर की छलनी छन कर
एक मनोमोहक उमादक मिलमिल निसर रूप ग्रहण कर
वही रक्त बहता आता था मेरी माहन मदिरा बत कर ।
मैंन सुना कहो कमी मधुबाला की मधुमयी कथा है ।
अट्टाहास म उस विनूप भरा था वितना उग्र भयानक ।
क्या ? कड़वी है ? क्या इनाब इसरा जम साकी ही बिधवा है ।
फर जाय बाज धरित्री । मरी दुस्सह लज्जा आत मिटा दे ।
रक्तस्नात वह भरा साकी मरी दुखिया भारत मा है ।

अभिधामूला प्रगतिवादी कविता में उक्त व्यञ्जनापरक कविता अपना एक विशिष्ट स्थान रखती है । उन्गार उफान चीदमार हुनार से मुक्त रचनाओं में यह रचना कर प्रभाव अधिक स्थायी रहेगा । प्रसंगलावण्य के साथ-साथ ध्वनि का चमत्कार यहाँ अधिक है ।

माखनलाल चतुर्वेदी की तरह अज्ञय की उन रचनाओं में भी पर्याप्त रस है जो वाराणस के विषय में लिखी गई हैं—

दूरवासी गीत मेरे ।

पट्टेच क्या तुम तक सकंने काँपते ये गीत मेरे ?

हियहारिन शीपक रचनाओं में प्रथम रचना रहस्यवाद शीपक है जिसमें कवि वक्तव्यवाद को अपनाता है लगता है कोई सिद्धांतशास्त्री बाल रहा हो । काव्य का सूक्तीकरण करने की प्रवृत्ति यहाँ दिखाई पड़ने लगती है—

असीम का नगापन ही सीमा है

रहस्यमयता वह आवरण है जिससे ढककर हम उसे

असीम बना देते हैं ।

सात कहता है कि ओ आबूत है उससे मिलन नहीं हो सकता

यहाँ गद्यमयता आ गई है जो प्रयोगवाद का आगे चलकर विशेषता बन गई है । विरोधाभास अलंकार द्वारा चमत्कार की सृष्टि की प्रवृत्ति भी दिखाई पड़ती है—

क्या कि जान लेना तो अनय हो जाना है

विना विभेद के ज्ञान कहाँ है ?

और मिलना है भूल मत जाना,

जिनासा की पिल्ली को फाड़कर

स्वीकृति के रस में डूब जाना

जान लेने की इच्छा को भी मिटा देना

मेरी माँग स्वयं अपना खण्डन है

क्या कि वह माँग है दान नहीं है ।

इसे गद्य की तरह सीधा लिख देने पर इसे गद्यकाव्य कोई भले ही कह दे इसको काव्य हरगिज नहीं कह सकता क्योंकि इसमें लय आवेग छन्द आदि में एक भी तत्त्व शेष नहीं है । जैनेन्द्र के उपन्यासों में ऐसे स्थल पग-पग पर मिलेंगे जिनका अर्थ कर लेने पर कोई चमत्कार नहीं रह जाता केवल कल्प शैली की विराट्प्रभूलव भण्डिणी ही आकर्षित करती है । जैनेन्द्र पुराने ज्ञान का नए ढंग से रखते हैं अनेक नए दशन को गद्यकाव्य की पुरानी शैली रखते हैं । प्रगतिवाद की मानुषतामयी या उदगारमुक्त सफाई शैली के विरोध में यह शैली अधिक आकर्षक लगती है क्योंकि उसमें व्यबना अधिक मिलती है

किन्तु अपनी गदमयता और स्थिर आवेगहीन शैली के कारण ऊब भी पदा करती है।

अन्य पर प्रगतिवाद और फ्रायड के मनोविज्ञान का प्रभाव एक साथ दिखाई पड़ता है। स्वयं पतंजली प्रगतिवादी रचनाओं में फ्रायड से प्रभावित रचनाएं प्रस्तुत कर चुके थे। उन्होंने एक जगह यह शिकायत भी की थी मनुष्य समाज की जड़ता के कारण प्रिया के अघरो पर निश्छल चुम्बन नहीं रख पाता। वस्तुतः फ्रायडवाणी यह भूल गए कि समाज का उतना भय नहीं जितना कि अपने ही शिगड़ा का भय है। और जब तक अपने बच्चे नहीं होते तो दूसरों के बच्चों के बिगड़न का भय रहता है। सम्प्रदाय के विकास के लिए इतना आरम्भसमय आवश्यक है जहाँ सब सबके सम्मुख निश्छल चुम्बनों की बीछार करने लगने। वस्तुतः फ्रायड के मनोविज्ञान से प्रेरित होकर लेखकों ने अत्यधिक नृज्जा और घटन का विरोध किया और इससे प्रगतिवाद की सहायता ही मिली। काडवेल ने भी ईसाईयत के विरोध में मनोविज्ञान का योगदान स्वीकार किया है। मानवीय सम्बन्ध सामाजिक हैं आध्यात्मिक नहीं इस तथ्य पर मनोविज्ञान ने भी प्रकाश डाला है अतः अन्य की यह रचना पतंजली की ही परम्परा में आती है। वक्रतरो की शीला को देख कर अजय कहते हैं—

छग मुगल ! करो सम्पन्न प्रणय
क्षण के जीवन में हो समय
हो अखिर अवनि ही निभूत निलय।
हाथ तुम्हारी नैसर्गिकता ! मानव नियम निराना है।
वह तो अपने ही से अपना प्रणय छिपान वाला है।

मनोविज्ञान का यह प्रभाव जमश अन्य पर बढ़ता गया है। अजय प्रगतिवाद में वहीं भाषस के ऊपर और वहीं भाषस के पास में फ्रायड का आसीन कर लिया है और वहीं भाषस को अपदस्थ कर फ्रायड को बैठाया है। दयानन्द के प्रकाशन से पूर्व श्रेष्ठ प्रथम भाग (सन १९४१ ई०) और प्रथम सार सप्तक (१९४३) प्रकाशित हो चुके थे अतः 'बचना के दुग' में कवि अधिक आत्म केन्द्रित दिखाई पड़ता है। और भोगतृष्णा स्पष्ट व्यक्त होने लगती है। कारणभार से सम्बन्धित रचनाओं में प्रेम का जा पावन रूप मिलता है वह यहाँ नहीं मिलता—

धिर गया नभ उमड़ आए मेघ जाने
भूमि व वक्षित उरोजा पर शुभा सा

विशद श्वासाहत चिरातुर ।
 वासना के पक सी फंसी हुई थी
 धारयित्री सत्य सी निलज्ज नगी औ समर्पित ।

किंतु साथ ही आह्वान रचना में कवि अपने व्यक्तिवाद को कोसता भी जाता है। लगता है अपने से ही कवि उलझ रहा हो और फ्रायड और मार्क्स में द्वन्द्व चल रहा हो। आह्वान कविता में स्पष्टतः प्रगतिवादी स्वर सुनाई पड़ता है—

ठहर-ठहर आततायी ! जरा मुन ले
 मेरे क्रुद्ध बीय की पुकार आज मुन जा !
 कौन हू मैं ।
 तरा दीन दुखी पददलित पराजित
 आज जो कि क्रुद्ध सप सा अतीत को जमा
 मैं से हम हो गया ।
 मैं के थूठ अहंकार ने हराया मुझ
 तेरे आगे विषय सुकया मुझ ।

इस रचना में कवि का स्वर समष्टिवादी है परंतु अहंकार प्रबल होता हुआ दिखाई पड़ता है। अभद्र उपमाओं और कुरूप चित्रों की शुरुआत भी यही होती है—

भादि हीन शेषहीन पथ वह
 जिस पर एक हड पर का ही स्थान है ।
 और यह हड पैर मेरा है
 गुरु स्थिर स्थाणु सा गड्डा हुआ
 तेरी प्राण पीठिका पे लिंग सा खड़ा हुआ ।

अज्ञय का अहंवाद धीरे धीरे प्रगतिवाद को निगल कर मन्द गति से विश्राम की मुद्रा में जुगाली करने लगता है। जुगाली के समय जैसे पशु आँखें बन्द कर लेता है वैसे ही तथाकथित प्रयोगवादी चारों ओर न देख कर केवल अपने मन को देखता है उसे 'उप काल' में कुत्तों की रिरियाहट मुल्ला की पूकार शिक्षक की आवाज स्वतंत्र अस्तित्व वाली नहीं प्रतीत होती उनका अस्तित्व अज्ञय को अपने अस्तित्व के कारण ही प्रतीत होता है लगता है 'बकले' बोल रहा हो—

मैं ही हूँ वह पदाक्रांत रिरियाता कुत्ता
 मैं ही हूँ वह भीनार शिखर का प्रार्थी मुल्ला
 मैं वह छप्पर तल का अहनीन शिशु शिक्षक—
 मैं हूँ ये सब ये सब मुचमे जीवित—
 मेरे कारण अवगत—मेरे भेन मे अस्ति व प्राप्त ।

बकने कहता था कि जगत् इसलिए है कि मैं हूँ । प्रत्येक पदार्थ के ज्ञान में मेरा मैं बिना रहता है यही तथ्य आज कह रहे हैं । मानसवाद मानता है कि पदार्थों की सत्ता व्यक्ति की चेतना पर निर्भर नहीं है वह स्वतंत्र है अज्ञाय कह रहे हैं कि पदार्थों का अस्तित्व मेरे ऊपर निर्भर है ।

कुरूपता ब्रह्म—प्राय लोग कुरूपता को प्रगतिवाद के साथ सम्बद्ध कर देते हैं । प्रगतिवाद सत्य का प्रतिष्ठापक है वह कुरूपता का वगन समाज को यह सिखाने के लिए करता है कि यह कुरूपता अवाछनीय है इसे दूर करो । किंतु अज्ञाय को शिथिल की राका निशा बचना प्रतीत होती है और अकारण ! कवि यह नहीं बताता कि अतएव उसे राका निशा क्यों सुंदर नहीं लगती ? असंतुष्ट दुखी व्यक्ति को राका निशा विपसी लगती है किंतु अज्ञाय नहीं बताते कि वह समाज के दुख से दुखी हैं । फिर भी चूँकि राजनवि चारण भक्त और छायावादी 'राकानिशा' को सुंदर कहता रहा है अतः उसे असुंदर कहने से नवीनता उत्पन्न होगी ।

बचना है चांदनी सित

झूठ यह आकाश का निरवधि गहन विस्तार !

इधर—केवल झनझनाते चेतहर दुधर कुटास की हलाहल—

स्निग्ध मुट्ठी में सिंहरते से पशु दृढ़

नग्न बुच्चे दर्दमारे पेड़ !

निवटतर—धँसती हुई छन आड में निवद

गूँघ सिंचित वृत्तिका के वृत्त में

तीन टांगा पर खड़ा नतप्रीय धयधन गदहा !

स्पष्टतः कवि की रण्य मानसिक स्थिति का ही यह पक्ष है—इसका प्रगतिवाद से सम्बन्ध जोड़ना गलत है ।

प्रथम शार सपनक दृश्यन की रचनाओं काटि से रक्तियों का ध्यान प्रयोगों की ओर आवर्षित हुआ । नवीनतममानविधान के प्रति रवि इधर ने

कविया की विशेषता है। तार सप्तक के नए मुक्त छंद और नई उपमाओं ने सभी का ध्यान आकर्षित किया किन्तु उसके सम्पादक के विचार पक्ष की ओर आलोचना हुई। प्रगतिवादी कवियों ने इस उक्त कुरूपता को न अपना कर छंदा में अधिक सतुलन से काम लिया और तथा कथित प्रयोगवादी कवियों के निराशावाद और अहवाद को स्वीकार न कर स्वस्थ मानसिक स्थितियों का वर्णन किया किन्तु उपमान विधान की ओर वह अधिक जागरूक हुए इसमें सन्देह नहीं अतः प्रारम्भिक उदगारामक शैली के स्थान पर चित्रणामक शैली की ओर कवि प्रवृत्त हुए।

चित्रण में नवीन अग्रस्तुत विधान प्रस्तुत करते समय भी प्रगतिवादी कवि अपनी सदृष्टियों को नहीं भूलता। उसकी दृष्टि तथा कथित प्रयोग बाकी से भिन्न होता है उसका ध्यान बराबर समाज पर रहता है समाज की असंगतियों पर। वह अपने स्व का विश्लेषण भी करता है परन्तु स्व के माध्यम से सामाजिक जागरूकता का परिचय देता है।

प्रकृति और समाज—तामस के शासन का प्रतीक

बुधता है वह अतिप्रदीप

अन्तिम तारा

समगद क टूटत भारी फोट कँगूरो से।

वह प्रथम प्रणोप निमिष है नये उबले का।

जीवन के नये जागरण का।

अब युग की अधियारी रजनी मिटन को है

जन रवि का अग्र प्रकाश चरण।

अकिन हो रहे घरा के मँले आचर पर।

जिसमें मानवता छिपी धूप बन जाती है।^१

सामाजिक दुरावस्था को ध्यान में रखकर ही यहाँ प्रकृति का चित्रण हुआ है यहाँ न तो दमित वासना है न आभयाती व्यक्तिवाद है।

भयावत चित्रण—सौन्दर्य केवल सुन्दर पदार्थों में ही नहीं है अपितु प्रकृति मान सुन्दर है। छायावाद में सुन्दरतम वस्तुओं पर ही अधिक लिखा गया किन्तु ऊपर हम रामविलास शर्मा द्वारा विवरणात्मक आचलित सौन्दर्य की ओर सकेत कर चुके हैं। गिरिजाकुमार ने अपना अति अधिक सश्लिष्टता

१ धूप के घन—गिरिजाकुमार माधुर (१९४५ की रचना)

और परिस्थिति के साथ 'घरती' के सौन्दर्य की ओर देखा है। इस दृष्टि से हमें लाभ यह होता है कि हम जीवन को उसने प्रकृत रूप में अपनाना सीखते हैं केवल 'मधु और मोहकता' की ओर ही आकर्षित नहीं होते—

ये धूसर, सावर, भट्याली, काली घरती
फँसी है कोसों आसमान के घेरे में
रूखों छाये नाले के हैं तिरछे डलान
फिर हरे भरे लम्बे चढाव
सरबेरी, ढाक, कास से पूरित टीसों तक
गढ़बाटों की रेखा गहरी, ये सोधी पास ढकी लँदें
हैं धूप बुझी हारें भूरी
उत्त ताल वृक्ष के शीरों के आगे दिखती
मीली पहाड़ियों की झाई
जो लटे पसारे हुए जंगलों से मिलकर
है एक हुई।

इस धूसर सावल घरती की सौधी उसास पड़ती ठडक है
प्रानों में।

गिरिजाकुमार माथुर की शाम की धूप (१९४७), दो चित्र (१९४७)
सायकाल (१९४८) बरफ का चिराग (१९४८), धूप का ऊन (१९४९), नये
साल की साँझ आदि ऐसी ही रचनाएँ हैं। छायावाद की सौन्दर्य भावना से,
कोमलता तथा प्रगतिवादी जीवनदृष्टि तीनों के सामञ्जस्य से ये रचनाएँ
प्रगतिवाद के उद्देशपरक, उत्तेजनात्मक तथा फूसकारात्मक पक्ष से भिन्न स्वरूप
की प्रस्तुत करती हैं प्रकृति से कवि सौन्दर्य ही नहीं ग्रहण करता है प्रेरणा भी
लेता है। उसकी भाषा सरल है और उपमाएँ अनूठी—

आज इसान हो गया है कँद
पर न मन हार मान सकता है।
क्याकि विध्याम की इस देना में
यह धनी, अनमनी मुनहरी धूप
दिन के सघष स जो तप तप कर
उजमे सोने सी निखर आई है
साँझ की मीठी बाँह चहती है।

नवीन मानवीकरण—छायावाद में प्रकृति का नारीकरण अधिक हुआ था। इस पद्धति से प्रगतिवादी कवि भी लाभ उठाना है किन्तु उसका रूप वास्तविक अधिक है मादक कम—

बज रहे ठंडी सुबह के आठ
दिन भी चढ़ गया है
उतरती आती छतों से
सदियों की धूप
घुले मुख सी धूप यह गृहिणी सरीखी
मद पग घर आगई है
चाय की लघु टेबिलों पर
कभी बनती केतली की
प्यालियों की भाप भीठी
कभी बनती स्वयं ही रसधार ताज दूध की।

यहां दवाज खैली का उतना आनंद नहीं जितना वण्य वस्तु के अपने सौंदर्य का आनंद है। प्रगतिवाद जीवन और प्रकृति को सौंदर्य का स्रोत मानता है मात्र शैली कुछ बढ़ा कर सकती।

प्रम—गिरिजाकुमार माधुर की एक रचना है प्रौढ रोमांस जो प्रगतिवादी प्रमभावना को बहुत स्पष्ट रूप से प्रस्तुत करती है। यह प्रमभाव ले चल मुक्त भुलावा देकर मेरे नाविक धीरे धीरे वाली मानकता और पलायन से परे है। प्रम में भी वास्तविकता का अविस्मरण इसकी विशेषता है—

मेरे विरही युवा मित्रवर तुम जिस दुःख से परेशान हो
वह सधभुच है दुःख नहीं कोई जीवन में
असली दुःख हैं और बहुत से
तुम जिसको हो समझ रहे भारी पहाड़ सा
वह तो कागज सा हलका है।
यह रह रह कर निकल रही ज्यो ठंडी सासें
यह हवाइयाँ मुँह के ऊपर
खोईं खोईं चाल।
तुम इस जीवन का निचोड़ जिसको कहते हो
यह सारा वेगलत फलसफा

काव्यकला की मधुर कल्पना

केवल शारीरिक है ।

जब दैनिक जीवन की भट्टी में

गल जाएंगे सिकके सारे मन के

तब जानोगे इन आदर्शों की सच्चाई ।

यहाँ प्रेम में वास्तविकता को स्मरण रखने पर बल दिया गया है । उधर गीतकारनुमा कवि प्रेम के समयोग और वियोग पक्ष के सारे आकषणों का वर्णन करते हुए भी और इस दृष्टि से छायावाद की परम्परा में ही विकसित होते हुए भी प्रेम को प्रणालियों में बनाते हैं और व्यक्तित्व के विकास के लिए प्रेम को अनिवार्य मानते हैं अतः प्रेम और सौन्दर्य प्रगतिवाद में भाववी या अतीन्द्रिय नहीं दिखाई पड़ता उसका रूप भौतिक है उसके आकषण का कारण भौतिक है प्रेमपात्र का स्वीकरण उसके भौतिक सौन्दर्य का सूक्ष्मीकरण प्रगतिवाद में नहीं आया है हाँ छायावादी प्रेम की पावनता और शिवत्व की भावना अवश्य आगे बढ़ी है परन्तु वह भौतिक आधार पर ही विकसित हुई है यह। शिवत्व ब्रह्म का पर्याय नहीं है जीवन की उन्नति—भौतिक और मानसिक उन्नति से ही सम्बन्धित है—

कुछ बात दिल की कह सकूँ उपहास नग का सह सकूँ ।

सुख दुःख में सम रह सकूँ इतना मुँह अधिकार दो

भुझको न सुख ससार दो । १

प्रेम का यह रूप नए गीतकारों में बराबर परिलक्षित हुआ है । उनमें एक ओर तो नयी काव्य उठ प्रासाद धवल भिखमगो की हँकारों से नया निकले उवानामुखी फूल ककालों से अम्बारों से जैसे भैरवगान हैं तो दूसरी ओर मधुर स्वर में प्रेम का सुहाना चित्रण जिसे जीवन और समाज के आधार के रूप में स्वीकार किया गया है, उसे दूब मरने का साधन नहीं बनाया गया । यह प्रथम रूप इधर के प्रगतिवादी कवियों में अद्यावत् त्रिपाठी और महेन्द्र भटनागर की रचनाओं में अधिक मिलता है और दूसरा रूप नीरज चौरेन्द्र मिश्र रामावानार त्यागी आदि गीतकारों में अधिक मिलता है ।

प्रेमजनात्मक काव्य—प्रारम्भिक प्रगतिवाद में प्रान्ति का जो विकृत धाप मिलता है वह नवीनतम कविता में भी मिलता है । महेन्द्र भटनागर की

‘हुंकार’ जो “टूटती शृङ्खलाएँ” में संकलित है तथा “अभिपान” (१९५४) आदि रचनाओं में तथा अशान्त त्रिपाठी के “चेतना के गीत” (१९५६) तथा अन्य प्रगतिवादी कवियों की ‘स्फुट’ रचनाओं में ‘अन्तिवाद’ अधिक मिलता है। इन रचनाओं में ‘भाव’ को सूक्ष्म प्रणाली पर व्यंजित करने की प्रवृत्ति कम और उद्गारात्मक प्रवृत्ति अधिक मिलती है—

- (१) आज तो हुंकार का स्वर, जोर से ललकार का स्वर
जागरण-धीना बजा उन्मुक्त भैरव-राग से,
मैं गीत गाना चाहता हूँ।
- (२) मैं शिव बन कर सारी जंजर, सृष्टि भस्म करने को आया
घघक उठी लपटे धू-धू कर, मेरे एक मान इंगित से।
जब मिट जाएगी दुनिया से, शोषक पर्वों की छल छाया
नष्टभ्रष्ट कर सारे बग्नन, लाया नवजीवन ज्वाला हूँ।
- (३) आ रहा तूफान है, जीत का बरवान है
शक्ति का ही गान है, स्वत्व का सग्राम है
आज जब विधाम है, युद्ध जब प्रतियाम है ?^१
- (४) शैतान के साम्राज्य में तूफान आया है
जो जिन्दगी को मुक्ति का पैगाम लाया है
इंसान की तबदीर को बदलो, भयभीत हर
तमबीर को बदलो
हमारे सगठित बल की यही ललकार है।^२

यह नहीं है कि भटनागर जी के काव्य में केवल यही प्रवृत्ति है, उन्होंने प्रकृति और प्रेम पर भी जनवादी दृष्टिकोण से लिखा है, यथा ‘मधुरिमा’ की रचनाएँ कवि के बोधमूल रूप को व्यक्त करती हैं। अशान्त त्रिपाठी के स्वर में भी वक्तव्यता अधिक है परन्तु उसमें ईमानदारी है अतः उसकी अभिवादी सरल शैली में एक प्रकार का प्रवाह और आक्रामक ध्वनि उत्पन्न हो जाती है।

- (१) प्रलय के चिर निदानों की कही क्षणार सुनता हूँ।

(२) तटस्थ कर बोल पड़ती हैं किसी मजदूर की आड़े।
धरा पर जन्म लेते ही उसे वरदान मिलता
भभक कर क्षार बनने का उस बलिदान मिलता ।

(३) भभक रही है अग्नि अवनि पर, वायु तीव्र गति से चलती ।

अशान्त कहते हैं 'झोन्डी में, साधना के द्वार पर बँठा हुआ हूँ, नवले युग की चेतना के गीत गाय जा रहा हूँ ।" स्पष्टतः इस प्रकार का काव्य कला की दृष्टि से अत्यधिक उत्कृष्ट न होकर भी आज के असंतुष्ट समाज की प्रतिक्रिया को उग्रभाषा में अवश्य प्रकट करता है उसमें बाढ़ में बिफरे महानद जैसा बिग अवश्य मिलता है और उसकी ललकार जनता के दुश्मना के कानों तक टकरा-टकरा कर व्यर्थ होकर सौट ही नहीं जपितु वह तीव्र लहरा की तरह उन्हें काटती भी है जैसे लहरें तट को काटती हैं । इस प्रकार की रचनाएँ हिन्दी में बहुत हैं, और हिन्दी के 'जनप्रिय' काव्य का रूप इनमें सुरक्षित है, किसी भी कवि सम्मेलन में प्रायः प्रेम, हास्य अथवा प्रभजनात्मक कविताएँ ही अधिक सुनने को मिलनी हैं । घनश्याम अस्थाना की 'काश्मीर' शीघ्र कविता, डा० कमलेश्वर की 'मुक्त हुआ है हिन्द' तथा इन पत्निया के लेखक की हमने देखा । आदि रचनाएँ इसी परम्परा की रचनाएँ हैं । जहाँ म भी ऐसी रचनाएँ अनेक हैं जिन्हें हम यथा स्थान देखेंगे । इनमें 'कला' कम और भावोच्छ्वास इतना अधिक है कि लगता है कि इस देश का

१ हमने देखा बनते जाते प्रासाद बड़े,
घोंसले घास के किन्तु बिखरते जाते हैं ।
कुछ मुड़काते शरबत, शराब, फेंकते दूध,
कुछ कीचड़ का पानी पीकर रह जाते हैं ।
झोली कितनी मुँह काड देखती रह जाती,
झुंके न रक्त पर वे जीवित रहने वाले ।
हैं मौन देश के नेता जो सधरे पन को,
सदर के लौचों में भर भर ढोने वाले ।
देखो हमने होतियाँ उदर में जस्तती हैं,
पर दीप जलें समझौता और सुघारों पर
गिर रही बर्छियों के बदले तो ऊपर से,
भाताएँ फूलों की पापी, हत्यारों पर ।

हृदय सामाजिक विषमता को देखकर तिलमिला उठा हो उसकी चुनौती इन कविताओं के माध्यम से सुनाई पड़ रही हो । किसी भी देश में इस प्रकार के काव्य के बिना सामाजिक जाति सम्भव नहीं क्योंकि पाप के प्रति अश्रुता और घृणा जब तक अनन्त आवेग के साथ प्रकट नहीं होती तब तक सामाजिक अन्याय उससे प्रभावित नहीं होती अतः इनकी प्रचारात्मकता भी प्रशंसनीय है । जो इनमें महान काव्य खाजते हैं वे भूल करते हैं और उनसे भी अधिक वे भूल करते हैं जो इन्हें मात्र प्रचारात्मक कहते हैं ।

प्रस्तुत युग की इस चित्तवृत्ति को और भी कलात्मकरूप में व्यक्त करने की आवश्यकता है । नवीन युग ध्वंस और निर्माण दोनों पहिया पर ही चलता है । हमारी पुरानी बीरचेतना इसी काव्य में सुरक्षित रह सकती है । स्वाधीन-भारत के अतिविरोधों पर जयनाथ नस्लिन की एक प्रभजनात्मक रचना दृष्टव्य है—

स्वाधीन वतन—रघु की कमर चुकी हुज्जर सलाम वही
स्वाधीन वतन—पातिस के मुँह पर पर साल नमकहराम वही ।
पी तिरस्कार मैं तो हूँ आज गुलाम वही
स्वाधीन वतन—पजर पर सूखी खाल और है काम वही ।
स्वाधीन वतन—काले मुँह वाले धन वाले स्वाधीन बने
स्वाधीन वतन फुटपाथो पर बिखरी नारी की लाज आज ।
बन गया तुम्हारा राम राज्य अहँ आसू देवसी आज ।
बान बोन रे अबल अहिंसा के निबल अवतार ।
भरे बत्ता बना रामराज्य का यह सपना साकार ?
आज ब्यालीस की कुर्बानी पूछ रही
जलन वालो की करबट ले—
राख दिवानी पूछ रही
पूछ रही सूनी माँगे । क्या सचमुच हम आजाद ?^१

क्या इन भावनाओं को कुछ ठा वहाँ जा सकता है क्या इनमें बरोड़ा हटपा का प्रतिध्वनि नहीं सुनाई पड़ती है । यदि इनमें सामूहिक भाव को अनेकमय शली में व्यक्त किया गया है तो इन रचनाओं का उचित मूल्यांकन होना चाहिए ।

नय प्रगतिवादी कवि केवल सिंहाद' ही नहीं करते, मनुष्य के व्यक्तित्व के अनुमुखी विकास के लिए हृदय के कोमल अंश को भी बाणी देते हैं। वैविध्य इनकी विशेषता है। सामूहिक भावनाएँ और निजी राग, विराग की अभिव्यक्ति में ये कोई विरोध मानकर नहीं चलते अतः 'घरती के बोल' में अयनाथ नरिन अपने 'सौन्दर्य बोध' का भी परिचय देते हैं। उन्होंने बिना किसी सकोच के छायावादी सौन्दर्य प्रियता को स्वीकार किया है अतः रूप, रस, सुगन्धि आदि ऐंद्रिक स्रष्टृत्व का भी बाणी देते हैं, क्योंकि काव्य मनुष्य के व्यक्तित्व का पूरा शोभन है, वह किसी एक पक्ष का उदात्तीकरण करके नहीं रह जाता। प्रगतिवाद को इसीलिए केवल 'राजनैतिक चेतना' तक सीमित कर देना गलत है अतः नरिन जैसे कवि मनुष्य के कामल पक्ष का भी बाणी देते हैं। किन्तु इसमें न तो छायावाद की तरह आध्यात्मिकता भरते हैं और न पलायन के स्वर ही छान्त है। सौन्दर्य, प्रकृति के वरदान के रूप में और प्रेम की सामाजिक भाव के रूप में ग्रहण करते हैं। 'सौन्दर्य' का आकषण इसी भौतिक जीवन का आकषण है उसका वजन पाप नहीं किन्तु इस 'सौन्दर्य' में ही जीवन को सीमित न कर के जीवन के अन्य पक्षा का भी चित्रण करते हैं।

सुमित्रानन्दन पन्त का नूतन काव्य और प्रगतिवाद—युगवाणी, युगान्त और ग्राम्या के बाद पन्तजी अरविन्द-दशरथ से प्रभावित हुए हैं। पन्तजी की प्रगतिवादी रचनाओं में भी मार्क्सवाद को पूर्णतः स्वीकार नहीं किया गया था क्योंकि पन्तजी के अध्यात्मवादी सत्कार उसमें बाधक थे अतः वह मार्क्सवाद अर्थात् भौतिकवाद और अध्यात्मवाद के समन्वय की चर्चा करते रहें। अरविन्द-दशरथ में उन्हें इस 'समन्वय' का एक रूप बना बनाया मिला गया अतः उन्हें लगा कि जैसे अरविन्द ने उनकी सारी शकाओं को ध्वस्त कर दिया है और वह अध्यात्मवाद और भौतिकवाद के समन्वय पर लिखने लगे। इधर की कविताओं में इसी 'समन्वय' पर उन्होंने बल दिया है और वह मार्क्सवाद तथा मध्यकालीन अध्यात्मवाद की सीमाओं की अपने काव्य में आलोचना कर रहे हैं। मैंने 'पन्तजी के नूतन काव्य और दर्शन' में विस्तार से पन्तजी के काव्य में व्यक्त अरविन्द दान और मार्क्सवाद पर विचार किया है और साथ ही उनका नूतनकाव्य का अध्ययन भी प्रस्तुत किया है। मरी उक्त पुस्तक में स्वर्णकिरण, स्वर्णप्रति युगान्तर उत्तरा, जिल्मी रजनशिखर, अतिमा तथा काव्यरूपका का विश्लेषण है इधर सौवर्ण, 'बनार और बूढ़ा चाद' आदि

कृतियाँ और प्रकाशित हुई हैं किन्तु ये रचनाएँ भी 'स्वर्णकाव्य' की ही परम्परा में हैं।

आधुनिक काव्य में विचारपथ अत्यधिक महत्त्वपूर्ण हो गया है। मध्यकाल में भी यह महत्त्वपूर्ण था परन्तु उतना नहीं कि जितना आज है। तब कवि स्याही भावा की व्यञ्जना पर अधिक बल देते थे। इधर यह तथ्य महत्त्वपूर्ण हो गया है कि कवि समाज के विषय में क्या साचना है। समाजशास्त्र इतिहास और विज्ञान न मनुष्य के दृष्टिकोण को दा भागा में बाँट दिया है— एक पूँजीवादी तथा मध्यकालीन सामतवादी दृष्टिकोण है और दूसरा शुद्ध वैज्ञानिक समाजवादी अथवा मार्क्सवादी दृष्टिकोण। प्रथम किसी न किसी रूप में किसी अलक्षित सत्ता का हस्तक्षेप मानवीय समाज के विकास तथा जगत् के विकास में आवश्यक मानता है और दूसरा चेतना को भूततत्त्व का गुणामक परिवर्तन मानता है जैसाकि पीछे हम दिखा चुके हैं। चाहे अरविन्द हो या पन्त या अन्य कोई विचारक यदि वह जगत् और मानवीय समाज के विकास में 'समन्वय' के नाम पर किसी 'अचिन्त्यसत्ता' को अकारण ही प्रविष्ट कर देता है तो तत्त्वदर्शन की दृष्टि से उसका विरोध अनिवार्य है। इसलिए नहीं कि हम अपने देश के महान विचारक अरविन्द या महाश्वि पन्त का अनादर करते हैं या "उनके मुँह लगकर बचवाना हरजत" करना चाहते हैं अपितु इसलिए कि हमारा 'सत्य' के प्रति आग्रह है। 'सत्य' के निषेध में अन्य बातों का विचार नहीं होता। हमारे यहाँ परम्परा यह रही है कि गुणजन भी चलती करें तो नम्रतापूर्वक उनका विरोध करना चाहिए क्योंकि 'सत्य' से ही समाज की स्थिति सम्भव है।

अरविन्द एक साधक थे और उन पर शक्तिवाद का प्रभाव था। शक्तिदर्शन भूततत्त्व को चेतना का ही रूपान्तरण मानता है। वह शाकर वेदान्त की तरह जगत् को मिथ्या नहीं मानता। किन्तु सभी अध्यात्मवादी-दर्शनों की तरह शैव शाक्त दर्शन भी चेतना को 'प्रथम' तत्त्व मानता है, भूततत्त्व तो उसी का रूपान्तरण मात्र है। अतः अरविन्द ने शाकर वेदान्त का विरोध कर शक्तार्थवाद के आधार पर चेतना को प्रथम तत्त्वमानकर, भूततत्त्व को 'सर्वम् खलु इदम् ब्रह्म' की सहायता से उसी पूर्वस्थित चेतनतत्त्व का अभिव्यक्त रूप माना है। यह शक्ति-दर्शन का आधुनिक रूप है। चूँकि मार्क्सवाद का भौतिकवाद पूणतः पन्तजी को प्रिय नहीं लगा, क्योंकि पन्तजी भूततत्त्व से चेतना के विकास के सिद्धान्त को गले नहीं उतार सके, अतः पन्तजी ने अरविन्दवाद को स्वतः ही स्वीकार कर लिया। भौतिकवाद को उन्होंने 'समतत्त्व' का विकास कहा और आध्यात्मिक

विकास का 'उच्च विकास — दानो का समन्वय उहाने आवश्यक माना। इस प्रकार भौतिक उत्थिति की भी अवहेलना नही हुई और पन्तजी के प्रिय रहस्यवाद' के लिए भी धन खूब गया निम्न वृद्धि को नही स्वयंप्रकाश ज्ञान का ही महत्त्व दिया जाता है अतः यह आवश्यक है कि आज के वैज्ञानिक युग में इस 'नवीन रहस्यवाद' का विरोध किया जाय मैन अपनी पुस्तक में बरी विषय है किन्तु साथ ही उनमें जो भौतिकवादी अथवा उत्तको भी अलग करके हमका प्रशंसा भा की है। काव्य में व्यक्त कवि की सदृष्टि युद्ध का विरोध मानवस्य गुणा का विकास कल्पना का साहित्य शब्द शिल्प आदि तत्त्वा की भी मैन प्रशंसा का है यद्यपि यह भी सिद्ध किया है कि पन्तजा के नए काव्य में पूर्वकाव्य की तुलना में हलाम दिखाई पन्ता है क्योंकि वे सिद्धान्ता का घोषणाएँ अधिक करने लग हैं। मैन पन्तजी की पूर्व और नवीन काव्य कला के प्रति निपद्यवानी दृष्टिकाण रखकर आलोचना लिखन बाना में प्रमुखतम डा० रामविलास शर्मा के दृष्टिकाण पर भी विचार किया है क्योंकि यह दृष्टिकाण आग्रहाय है उस भी छोड़ देता है। यदि काह कवि पूणत माक्यवानी नही है तो यह बताना भी आवश्यक है कि उसका विचार कहाँ तक किस प्रकार भावसवाद के पक्ष या विपक्ष में पड़त है और साथ ही यह बताना भी आवश्यक है कि बावनूद अपनी भीमाका के इस विचारक में कौन-कौन से तत्त्व ग्रहणीय हैं। यह दृष्टि पन्तजा के स्वर्णकाव्य पर निबध हुए डा० शर्मा के निबध में नहीं मिलता। यह निबध शशीरामा गुप्ता द्वारा सम्पादित सुमित्रानन्दन पन्त नामक पुस्तक में सजलित है।

डा० शर्मा के उक्त निबध में निश्चित रूप में सकीणता है किन्तु भावसवाद का मकाण बताना एक बात है और उस सांत्विक चचा में छाड़ वैज्ञाना सबसा हमारी बात है। मैन जब भाद निवदानमिह चौहान से पन्त जी के नूतन काव्य और दानन की भूमिका लिखन के लिए अनुरोध किया था तब मर मम्मय उनकी पूर्व रचनाएँ या। 'नम सकीणतावाद के विशुद्ध विरोध मिला था किन्तु यह नही मिला कि वह भावसवाद को पूणत मत्त मानकर उस अनेक काँअ में से एक वाद मान मानत हैं किन्तु जब श्री चौहान की भूमिका मर पास आद तो मय अत्यधिक दख हुआ और हिदा में प्रगतिवात् के एक प्रमुख विचारक की सिद्धांतअम्बिरता का दखकर मैं चकित रह गया। मैन भूमिका का अपना पुस्तक के साथ प्रकाशित करना इमदिण उचित नही समया कि भूमिका सखक के साथ मरा सैद्धांतिक मतभेद है। यदि भाइ चौहान बवल यह लिखत कि उपाध्याय की पुस्तक में सकीणता का विरोध

करते पर पर भी सवीणता' या कुत्सित समाजशास्त्र अवशिष्ट है, तब मु्य कोई आशंका न होती किन्तु उन्होंने ता स्वयं मार्क्सवाद पर ही प्रहार किया अतः मैंने चिंतन के मूलधार के प्रति बमहमति देकर श्री चौहान की भूमिका वापस कर दी। उन्होंने कृपा कर युग चेतना में उसे प्रकाशित कर दिया और अब उनके निवृत्त-मकलन आलोचना के मान में वह निवृत्त पल्ल-काव्य का मूल्यांकन शीघ्र से प्रकाशित हुआ है। श्री चौहान लिखते हैं ?

प्रश्न उठता है कि क्या मार्क्सवाद को वैज्ञानिक या वस्तुवादी मानते ही अग्रे सभी सिद्धान्तों का अबुद्धिवादी अवैज्ञानिक तथा अतत् प्रतिस्पर्धावादी धारित कर देना अनिवार्य हो जाता है ?

इसका सीधा उत्तर यह है कि मार्क्सवाद का वैज्ञानिक मानने पर अग्रे चिंतन-पद्धतियों को अवैज्ञानिक मानना ही होगा। वैज्ञानिक दृष्टिकोण और रहस्यवाद में समन्वय सम्भव ही नहीं है। दाना में से एक को चुनना होगा।

श्री चौहान का दूसरा प्रश्न है क्या मार्क्सवादी दृष्टिकोण मन पर ऐसे असहिष्णु तथा एकापिचारी प्रभाव डालता है कि मानव-चेतना की अब तक की सभी महान सांस्कृतिक तथा कलात्मक उपलब्धियाँ एक क्षण में ही तुच्छ नगण्य और वगम्बाय प्ररित नजर आने लगती हैं ?

मार्क्सवाद असहिष्णु नहीं है यदि वह ऐसा होता तो युगविशेष में विवर्तित विचार और कला की प्रगतिशीलता और प्रतिस्पर्धावादिता को कैसे निश्चिन कर पाना ? पण्डित अपने युग में महान से विकास की दृष्टि से मानवीय चेतना की उन्नति में उनका महान योग है परन्तु क्या आज वह सहिष्णुता के नाम पर पूणतः स्वाकार किया जाएगा ? कौन कहता है कि पण्डित नगण्य हैं तुच्छ हैं ? कहना यह है उनमें जा भौतिकवादी सत्त्व हैं वही सही हैं उनका आदर्शवाद सही नहीं है क्योंकि आज क विज्ञान से उनका खडन हो जाता है। वैज्ञानिक का अणुवाद अपने युग में महान था आज वह आदिम प्रमाणित होता है, क्या किया जाय विवक्षता है। सहिष्णुता का तात्पर्य यह नहीं है कि मिथ्या को सत्य कहा जाय।

श्री चौहान लिखते हैं क्या मन में यह संस्कार अब पकड़ लेता है कि जो 'हम' (तत्कालीन मार्क्सवादी प्रवक्ताओं से) अक्षरशः सहमत नहीं हैं व व्यक्ति या विचारधारणें तबभी तौर पर प्रतिस्पर्धावादी और जन विरोधी हैं ?

इसका उत्तर यह है कि महमनि या असहमनि का प्रश्न मूल्य से सम्बन्धित है नभय और आपस सम्बन्धित नहीं है। सत्य क्या है प्रश्न यह है। यदि भौतिकवाद सत्य है तो आत्मावाद या अन्य कोई भी मत हा उस सत्य को कहा जाएगा ? यदि वह कि अर्थ मना में आश्रित सत्य हा भवता है तो मन पत जा क नूतन वाक्य और दर्शन ॥ पन्त और अरविन्द के चिन्तन के भौतिकवादी अर्थ का स्वाकार किया है और उसकी अनक स्थाना पर प्रशंसा का है। बिना उन में सम्बन्धवाद से असहमत हात हुए भी चिन्तन के पीछे पतजी की सदिच्छा की प्रशंसा का है। इसलिये नहा कि पतजी का स्तुति करना चाहिए बल्कि इसलिये कि यह एक तथ्य है अतः जा भावमवादी नहा है उस भावमवादी वैज्ञानिक दृष्टि रखन वाला पूणत कैसे स्वीकार करगा ? अरविन्दमान आज के वैज्ञानिक युग में अशक्त प्रतिनिध्यावादी नहा ता और क्या है ?

भी चौहान पुनः प्रश्न करते हैं—क्या अध्यात्मवाद और भौतिकवाद की दार्शनिक विचारधाराओं के एडिहासिक संघर्ष का अन्तिम फलना हा गया है अथवा क्या जीवन जगत् सम्बन्धी अन्तिम और निरपेक्ष सत्य मनुष्य ने पा लिया है कि हम अध्यात्मवादी दर्शना का वर (अनुद्धिवादी और अवैज्ञानिक) युग का निशाना के रूप में उठाकर भूतद्वयम के सहजाना में बदल कर दें और यदि कोई आज भी उनमें बाधी सी आस्था प्रकट कर ता उस समाज शाही धापित करके समाज के रचनात्मक-जीवन ॥ बहिष्कृत कर दें ?

पण्य-वैज्ञानिक तथा भावम ऐंगिस्त पावनव एवम अन्य विचारका के बाद अन्तिम फलना इतिहास और पदार्थ विज्ञान के विषय ॥ ता हमारे सम्मुख ना है। रही वाग चेतना और भूतत्व में कीन प्रश्न है यह फलना बुद्धि ने आधार पर ता हा चुका है क्योंकि यदि हम चेतना का भूतत्व में पहन मानते हैं तो वहा पुनः प्रश्न उत्पन्न है कि अनन्य सत्य क्या यह मृष्टि करता है क्या वह भूतत्व में विवर्तित होता है ? और पुराना दर्शन इन प्रश्ना का उत्तर क्या नहीं देता। वाट का भी मानना पडा था कि बुद्धि से इसर सिद्ध नहीं हाता विश्वास से हाता है। हमको मिला अन्तिम फलना के लिए यदि पण्य विज्ञान और भनाविज्ञान (पावनव) यदि अभा तक समा प्रश्ना के उत्तर नहीं दे पाते तो हमका अर्थ यह नहा कि वैज्ञानिक पद्धति छाटकर 'स्वयंप्रकाशमान' का धाघ का आधार मान लिया जाय। चूंकि अरविन्द और पतजी हमारे 'स्वयंप्रकाशमान' का आधार मानकर चले हैं अतः इसे

अबुद्धिवादी' कहना ही पड़ेगा हाँ 'बवंर' शब्द का प्रयोग मैंने अपनी पुस्तक में नहीं किया। एगिल्स ने एक स्थान पर अवश्य लिखा है कि 'सामाजिक व्यवस्था, बदल जाती है किन्तु पुराने विश्वास चलते रहते हैं किन्तु उन्होंने 'बवर' की जगह उस पुराने विश्वास को 'आदिम भ्रमता (Primitive Nonsense) कहा है।^१ अध्यात्मवादियों को 'समाजद्रोही' कह कर निकाल दिया जाय यह कोई नहीं कहता क्योंकि अध्यात्मवाद में केवल 'तत्त्वचर्चा' ही नहीं है, उसमें मानवता के प्रति प्रेम भी है, उसमें परसेवा, त्याग, तितिक्षा, शांति और कर्त्तव्यप्रियता की भी कुरियाँ हैं। ये गुण पन्त जी के काव्य में भी हैं। पन्त जी को इसीलिए मैंने 'मानवतावादी' माना है, और 'मानवतावादी' आदरणीय होता है किन्तु जब वह 'मानवतावादी' अपने तत्त्वज्ञान को समाज के सम्मुख प्रस्तुत करता है तब उसकी भ्रान्तियों पर अपना दृष्टिकोण रख देना क्या चीहान साहब अपराध समझते हैं ?

श्री चौहान कहते हैं—“आज बुद्धि जीवियों में मार्क्सवाद के प्रति जो शकौं पैदा हो गई हैं, वे इस कारण नहीं कि कुत्सित समाज शास्त्रियों ने मार्क्सवाद को सजीव बना दिया है, बल्कि इसलिए कि जो अपन को कुत्सित समाज शास्त्रियों का विरोधी कहते हैं, वे भी व्यवहारतः इन सजीवताओं से मुक्त नहीं हैं।”

यानी सारा अपराध “पन्त जी नूतन काव्य और दर्शन” तथा उसके लेखक का है। असलियत यह है कि मार्क्सवाद को गितनी सजीवतावाद से हानि हुई है, उतनी ही चीहान साहब के इस दृष्टिकोण से भी हुई है कि ‘मार्क्सवाद’ एकांगी है। मैं चौहान साहब का आभारी हूँ कि उन्होंने स्पष्ट शब्दा में मार्क्सवाद की एकांगिता स्वीकार कर यह सिद्ध कर दिया है कि वह पूर्णतः ‘मार्क्सवादी’ नहीं हैं, यानी ‘प्रगतिवादी’ नहीं हैं, प्रगतिशील अवश्य हैं—

“किन्तु इतना कहना जरूरी है कि भौतिकवाद (मार्क्सवाद) जो मूत (मंदर) की सत्ता को प्रमुख मानता है और अध्यात्मवाद जो मन या चेतन सत्ता की सत्ता को प्रमुख मानता है—ये दोनों ही एकांगी हैं”

विनोद का विषय यह है कि श्री चौहान भाक्सवाद की—इस एकांगिता को मान कर भी भाक्सवाद के ही विरोधी तत्त्वों की अविति (यूनिटी आफ अपोजिटस) के सिद्धांत का मूलतः प्रयोग करते हैं। हम देख चुके हैं कि भाक्सवाद भूततत्त्व के ही भीतर विरोधी तत्त्वों के मध्य से पदार्थों और चेतना का विकास मानता है। भूततत्त्व के अलावा उसके बाहर किसी चेतना को नहीं मानता कि तु फिर भी चौहान साहब विरोधों की अविति के सिद्धांत का प्रयोग कर रहे हैं और साफ कहते हैं कि— हमें दोना (यानी चेतना और मस्तिष्क की असम्यग् अवस्था) की सत्ता को स्वीकार करना होगा किंतु इससे वही उसका छड़ी हागी जो चेतना का पूर्ववर्ती मान लेने पर हुई थी। साध्य का इसीलिए भयंकर विरोध हुआ था कि वह दोना को एक साथ मानता था।

भाई शिवदानसिंह जी ने प्रयोग से प्रकाशित आस्था अंक में जो लेख लिखा था वह भी आलोचना के मान में संकलित है। इसमें भी स्पष्टतः आपन अपनी आस्था के विषय में कहा है—

इस लम्बी यात्रा में गांधीवाद के दायर में से निकलते ही द्वैतात्मक भौतिकवाद से मेरा साक्षात् हुआ। मुझ लगा कि शायद सत्य की कुंजी यही है और मैं भाक्सवादी बन गया। भाक्सवादी मैं आज भी हूँ क्योंकि द्वैतात्मकता का सिद्धांत प्रकृति और जीवन की विकास प्रक्रिया का भौतिक ज्ञान की सीमा तक सच्चा आइनादार है। लेकिन किसी वाद का वादी होने से दृष्टि के आगे जो सीमा रेखा अनिवार्य खिंच जाती है उससे अपरिचित नहीं हूँ। इसलिये साधने में द्वैतात्मक प्रणाली का अपनाते हुए भी मैं भाक्सवादी सीमाओं में ही चक्कर खाट कर पुनः आद्यबिन्दु पर लौट आने का आदी नहीं हूँ। सत्य वास्तविकता या जीवन किसी भी वाद में बंद है असंख्य रूपों में और इनके रहस्योद्घाटन तक पहुँचने के अनेक मार्ग हो सकते हैं—इस यात्रा में मैं से कम इतनी उपलब्धि तो हो ही चुकी है। (पृष्ठ ५७)

यह उपलब्धि अभिनन्दनीय है किंतु सृष्टि के पूर्व चेतना और मस्तिष्क के अलग-अलग मान लेने पर द्वैतात्मक सिद्धांतों की प्रामाणिकता भी समाप्त हो जाएगी। भाक्सवाद अद्वैतवाद के बिना चल नहीं सकता। आदर्शवादियों में भी चेतनाद्वयवाद ही खोज हो सके। द्वैतवाद को न भारत में और न योरोप में महत्त्व मिल सका। अरविन्द और पतंजलि भी अद्वैतवादी हैं। द्वैतवादी नहीं किन्तु भाई चौहान जी द्वैतवाद का समर्थन कर रहे हैं धारण्य है।

जब चेतना, मँडर से स्वनाम रूप में पूव से ही विद्यमान थी तब भूतनस्व व साथ उगका संयोग क्यों हुआ ? झुंड क्या झुक हुआ ? सामञ्जस्य क्या रहा मान दिया जाना ? चेतना जब स्वतन्त्र है तब परिस्थितियों का उस पर थोड़ा बहुत प्रभाव तो आदमवादी भी मानने हैं तब आप स्पष्टतः क्या नहीं घोषित करते कि मैं मानवावाद को तिलाजलि देना हूँ ?

वास्तविकता यह है कि मानवता की मुक्ति के लिए पूज सदिच्छा व्यक्त करने भी पन्तजी व नवनवान्य में नूतन रहस्यवाद की ही अभिव्यक्ति हुई है और विचार की दृष्टि से इसका विरोध अनिवार्य है। इस रहस्यवाद के कारण कवि पन्त का काव्य अत्यधिक कल्पनाशील और भाव-ऊँचा से रहित हो गया है स्वयं अरविन्द अपने काव्य को स्वयंप्रकाश्यात्मक कहते और भाव के स्तर पर लिये गए काव्य को सम्यम स्तोत्र का मानते थे। 'कला अरविन्द के अनुसार भावात्मक या बौद्धिक नहीं स्वयंप्रकाश्यात्मक अथवा इन्स्टिंक्टिव' ही हो सकती है जिसका काव्य 'ईश्वर का साक्षात्कार करना है अथवा आंतरिक प्रकाश का दर्शन ही बता है। पन्त जी के नवीन काव्य में इसी ऊपर से छन छन कर आने वाला प्रकाश का मुग्ध हो होकर वणन किया गया है अतः विचारत यह रहस्यवाद है प्रगतिवाद नहीं। 'चरित्रा के बाद सौवर्ण' और कला और मृग चांद में भी यही प्रवृत्ति है।

यह भावचय का विषय है कि नूतन काव्य में 'सदिच्छा के' बावजूद में मानववाद का भयंकर विरोध करने पर भी थी चौहान जी ने कुछ भी नहीं कहा। यानी डा० गर्मा ने पन्त जी का विरोध किया उस पर तो वह स्वरूप धारण करत हैं किन्तु पन्तजी द्वारा 'प्रगतिवाद' के स्थान पर 'रहस्यवाद' की प्रतिष्ठा के विरुद्ध वह कुछ नहीं कहना चाहते। यह भी सुना गया है कि पन्तजी अरविन्दवाद की अनुकृति को अस्वीकार करते हैं किन्तु कोई भी तत्स्य दृष्टि से अरविन्द और पन्तजी की विचारधारा में साम्य देख सकता है। मैंने पूछा-यही के आगर पर नहीं दोनों विचारकों की रचनाओं के विस्तेषण के आगर पर यह तत्स्य प्रमाणित किया है कि पन्तजी अरविन्द से केवल प्रेरणा नहीं लने के अरविन्द के विचारों के हिन्दो में अंगरस प्रचारक हैं और अरविन्दवाद प्राग्विक विरोधी दर्शन है जो स्पष्ट घोषण करता है कि बुद्धि पर आधारित होने के कारण भौतिकवाद का पतन निश्चित है क्योंकि 'बुद्धि' विभाजन करती है जब कि सत्य को केवल 'आत्मा' के द्वारा ही देखा जा सकता है।

चिदम्बरा मे पत जी ने विस्तार से यथाथवादियों की भत्सना की है और अपने रहस्यवाद को स्वीकृति दिलाने के लिए महान भ्रम किया है। इधर दशन और कला के क्षेत्र में अध्यात्मवाद और रहस्यवाद को भी यथाथ कहने की प्रवृत्ति चल पड़ी है। पतजी समस्त (भौतिक उन्नति) और ऊर्ध्व तल (अध्यात्म) का समन्वय चाहते हैं और उसे ही यथाथ मानते हैं किन्तु इस ऊर्ध्वतल के चक्र में तो समस्त की उन्नति होगी और न ऊर्ध्वतल की साधना का ही पत जी की भावी पीढ़ी को अवसर मिल सकेगा। पतजी पृथ्वी पर स्वर्गिक शिखरों का वैभव सुटा रहे हैं। कला की दृष्टि से मधुर स्वप्नों और सदिच्छाओं का भी सीमित महत्त्व है परन्तु आज यह सब दम्भ लगता है। कोटि-कोटि जनता के सम्मुख जीवन और मरण का प्रश्न है उसे स्वर्गिक वैभव न देकर उसके मन की वास्तविक भावनाओं और जीवन-दशाओं को चित्रण करने की आवश्यकता है न कि ऊर्ध्वस्तरो से उतरने वाले किसी अज्ञात रहस्य की। यह स्मरणीय है कि पत जी के समन्वय के नारे ने बहुत अधिक भ्रम फैलाया है।

विचार की दृष्टि से पतजी का चिन्तन रहस्यवादी होने पर भी प्रत्येक रहस्यवादी की तरह पत जी मानव कल्याण के समर्थक हैं। उनके काव्य में शांति सहानुभूति आशा और आस्था के स्वर प्रबल हैं। विश्व मुक्त का पत जी ने बड़ा शब्दों में विरोध किया है। प्रयोगवाद के द्वारा प्रचारित हिंदा में अनास्था कुठा पस्तहिम्मती तथा अवसाद के स्वरों के विरुद्ध पतजी भावी मानवता के विषय के गायक हैं। वह कुरूपता के स्थान पर सौन्दर्य और स्वप्ना के चित्तरे है। वह मनुष्य की निम्न वृत्तियों के निन्दक और सात्त्विक वृत्तियों को कला में मूर्तित करने वाले कवि हैं। वह निर्माण के प्रबल समर्थक और उसके प्रति अज्ञावान हैं। पत जी के काव्य में प्रगति के ये स्वर अभिनन्दनीय हैं। यह स्मरणीय है कि पत जी के इस पक्ष की मैंने पत जी के नूतन काव्य और दशन में बार-बार प्रशंसा की है और प्रयोगवाद से उनके काव्य को समग्रतः अधिक प्रगतिशील सिद्ध किया है किन्तु भाई शिवदानसिंह न इस सत्य की भी उपेक्षा की है। अस्तु।

पतजी ॥ नूतन काव्य में प्रगतिशील स्वर —

विरव-मुट का विरोध—दौड़ रहे शत प्रलय घरा का वक्ष चीरते।

रौंद रही लपटें पावक के भूधर पगधर।

दूट पड़ शत नरक बरसते रुद्ध मुट हत,

टूट गए रौरव के भूत पिशाच प्रेत हो ।
 कड़ कड़ करते क्रुद्ध वज्र, फट फट पड़ते सिर,
 रक्त भास मज्जा उड़ते क्षण घूम भाप बन ।
 फूट गया पृथ्वी के भीषण पापों का घट ।
 लुंज पुंज मासल तन पल में होते ओसल ।
 चटक बस्थि पजर क्षण में मिटते भूरज में ।
 तनु जाल सी त्वचा बिहरती झुलस ताप से ।
 छिन पसलियाँ छितर टहनियों सी पतझर की ।
 धरमर जल उठती पल में शत होम शिखा सी ।

'ध्वसरोप' में युद्ध का भीषण वर्णन करके पन्तजी ने युद्ध का विरोध किया है। ऐसे स्थलों पर कवि का स्वर अत्यधिक मानव-प्रेमी हो उठता है। कला की दृष्टि से कामायनी के प्रलय-वर्णन जैसी सशक्त काव्यकला के दर्शन यहाँ होने हैं। क्योंकि यहाँ कवि 'मयाध' की भूमि पर है।

मध्ययुगीन अध्यात्मवाद की सुलना में प्रगतिशील अध्यात्मवाद—
 पन्तजी ने 'चिदम्बरा' की भूमिका में कहा है, कि यह काव्य नूतन अध्यात्मवाद है, जिसमें मध्यकालीन अध्यात्मवाद की तरह धरती के जीवन की उपेक्षा नहीं है। शान्तर वेदान्त, सत्कार को मिथ्या मानता है, अरविन्दवाद जगत् को सत्य मानता है। वेदान्त 'व्यक्ति' पर ही विचार करता है। अरविन्दवाद जगत् की भी उपेक्षा नहीं करता। पन्त जी इसीलिए आध्यात्मिक प्रकाश के साथ-साथ 'धरती' की भी उपेक्षा नहीं करते। धरती के प्रति प्यार उनकी नयी कविता में सबसे अधिक कलात्मक ढंग से "यह धरती कितना देती है" शीर्षक कविता में व्यक्त हुआ है। कवि मिट्टी में पैसे बोता है किन्तु वे फलते-फूलते नहीं। फिर वह 'सिम' के बीज बोता है तो वे फलते-फूलते हैं, नए पौधों का कितना सुन्दर वर्णन है—

देखा, बांगन में बीने में कई नवागत
 छोटी छोटी छाता ताने खड़े हुए हैं ।
 या हथेलियाँ खोले थे वे नहीं प्यारी
 पल मार नर उठने को उसुक लगने थे
 दिम्ब तोड़ कर निकले चिड़ियों नेबच्चों से !
 अनगिनती पत्तों से लद, भर गई झाड़ियाँ
 हरे भरे टेंग गए कई मखमली चंदोवे !

हरे हरे सौ करने पूरा पड़ ऊपर की—
मैं अवाक रह गया वश कैसे बनता है !

जहाँ जहाँ कवि ने इस तरह जीवन को देखा है उसरी कला में हम घोट ऊँचता कम हो गई है। उनकी प्रतीकामय कविताएँ भू प्रमी चन्द्रोदय दानुपर्णा हरीतिमा आदि से उक्त रचना अधिक प्रभावित करती है। अत्यधिक आंतरिकता के कारण रहस्यवादी काव्य तथा अत्यधिक सैद्धान्तिक घोषणात्रा के कारण पत जी का उपदेशपरक काव्य नीरस हो गया है परन्तु जहाँ जहाँ उसका सम्बन्ध वास्तविक जीवन परिस्थितियों से है वहाँ काव्य मार्मिक हो गया है।

प्रकृति चित्रण—प्रकृति चित्रण में पत जी पूर्वकाव्य में अपना एक विशिष्ट स्थान रखते हैं। प्रगतिवाद के इस युग में यद्यपि पत जी के नूतन काव्य में प्रकृति रहस्यवेष्टित होकर ही कवि के सम्मुख उपस्थित होनी है वह चेतना के ऊँचस्तरी पर बैठकर ही प्रकृति का निराभण करता है परन्तु लक्ष्य करने योग्य तथ्य है कि प्रकृति की सुषमा को चित्रित करने की प्रवृत्ति नूतन काव्य में भी है। क्लृप्तता की ओर तो कवि दृष्टिपात करता ही नहीं। वह बीबे में भी सौंदर्य खोजता है। छायावाद की मानवीकरण पद्धति का नए काव्य में बराबर प्रयुक्त हुई है —

ओ रंभाती नदियो बेसुध कहा भागी हो ?
बगीरव तुम्हारे ही भीतर है ।
ओ फन गुच्छ सहरो की पूँछ उठाए
दौड़ती नदियो इस पार उस पार भी देखो—
अहाँ फूला के फूल
सुनहले घान के घत हैं
बन बल छन छल अपनी ही विरह क्या
प्रीति क्या कहते मत खली जाओ ।
ओ दूध पार टपकानी सुध प्ररणा घनुआ !

अथवा

भरन आ गई ।

श्वेत वृष्ण बसावा की मन्दिर चित्रवन लिए
स्वच्छ जल नान नम उमी का बस है

काँसो की दूध फेन सेज पर चदिरा सोई है ।

गौर पच सरोवर, उठता, गिरता, उसी का वध है ।^१

पन्तजी के नवीन काव्य में भारतवर्ष की रवर्गिक सुपमा का चित्रण सौम्यता और सुधराई से अंकित है। हिन्दी के नवीनतम काव्य में इस काव्य में मानवीय मन को मूर्तिपूर्ण बनाने की शक्ति अवश्य है, अधिकतर प्रकृति-वर्णनों में कवि आध्यात्मिक रहस्य का स्पर्श भर देता है तथापि उसमें बहुत सा अर्थ ऐसा भी है जो स्वतन्त्र रूप से भी प्रभावित करता है।

मानवता के प्रति सद्विच्छा—कवि के चिन्तन से पूर्णतः सहमत न होने पर भी कवि की सद्विच्छा पन्त जी के नूतन काव्य में सभी को प्रभावित करती है। पूर्ण ईमानदारी से वह विश्वास करता है कि नूतन मानवता का युग आ रहा है। मनुष्य की दुरावस्था देखकर कवि का मन विह्वल हो उठता है, उसका समाधान चाहे विचारत गलत हो किन्तु उसकी नवयुगनिर्माण की इच्छा प्रशंसनीय है। 'चिदम्बरा' की भूमिका में कवि ने 'कला' और भागवतमगल की एकता स्थापित की है। प्रयोगवादी कहते हैं कि ये उड़ी-बड़ी बातें हैं किन्तु इतिहास गवाह है कि मनुष्य की बड़ी-बड़ी बातों अर्थात् महान् सकल्प ने ही जातियों की इच्छा शक्ति दृढ़ की है।

आज जीवनोदधि के तट पर, खड़ा अवाञ्छित, धुम्ध, उपेक्षित

देख रहा मैं युद्ध अहम् की, शिखर लहरिया का रण कुत्सित ।

साँच रहा किसके गौरव से, मेरा यह अंतर जग निर्मित ।

लगता, तब है प्रिय हिमाद्रि, तुम मेरे शिक्षक रहे अपरिचित ।

आशा—वयो मानव जीवन बसत सा, हो न लोक जीवन में कुसुमित

मधुर प्रीति हो सामाजिक सुख, प्राणभावना, आत्मसमर्पित ।

भावी सतति को दे मानव, पुण्य चेतना की छवि दीपित ।

हो मौनिक सस्कार वधू का, जागृत, कृत्रिमता से कुठित ।

पुरुषार्थ—कभी न पीछे हटने वाले ही पान जय ।

बहिरतर के ऐश्वर्यों का करते सचय ।

आकाशा—खोलो मा, फिर बादल सी निज शबरी श्यामल ;

अन मन के शिखरों पर चमकें विद्युत के पल ।

विचारा का इतना अधिक बाहुल्य है कि भाषा काफी नीरस और सावैतिक बन गई है। लेकिन इन कविताओं में निबद्ध दार्शनिक चर्चा इतने चतुर्लक्ष और गम्भीर हैं कि केवल पंथ की क्षमता का महाकवि हो उन्हें इतनी स्पष्ट और सम्पन्न अभिव्यक्ति दे सकता था। फिर भी उनकी किसी भी दार्शनिक कविता में मूल रागामयता का सचचा अभाव नहीं दीखता। (आलोचना के मान पृष्ठ १२५)

इन दोनों व्यक्तियों में किसे सही माना जाय पन्त जी के नूतन काव्य का अनुशीलन ही इसका उत्तर दे सकता। धारणा बदल देना अपराध नहीं है अनुभव और अनुशीलन के बाद धारणाएँ बनती ही हैं किन्तु भाई चौहान का हिन्दी-साहित्य के अस्सी वर्ष से आलोचना के मान तक आते-आते चार वर्ष हो गए किन्तु उन्होंने यह स्पष्ट नहीं कहा कि पन्त के नूतनकाव्य के सम्बन्ध में उनकी धारणा वह नहीं रही जो सन १९५४ में हिन्दी साहित्य के अस्सी वर्ष में थी।

मैं भाई त्रिवर्णसिंह जी की पूव धारणा का समर्थक हूँ। कला और बूझा चार के बाद भी यह नहीं कहा जा सकता कि पन्त का नूतन-काव्य एकाग्र नहीं है। उसमें चिन्तन की घोषणा की अधिकता और जीवनगत मासतता का अभाव है। बल्लना का चमत्कार और मानव कल्याण कामना तथा शब्दशिल्प के कारण उसमें आत आकषण भी है परन्तु यह साफ पतनता है कि अब कवि दार्शनिक हो गया है और सिद्धान्तविषयक अमूर्त धारणाओं को जीवन के अनुभवों से वह अधिक महत्त्व देता है। ऐसा प्रतीत होता है कि प्रगतिवादियों की सिद्धान्तवादिता की आलोचना करते-करते प्रगतिवादियों के उस दोष को स्वयं पन्त जी ने अपने ऊपर आरोपित कर लिया हो।

+ + + +

नवीन शैली—आज का प्रगतिवादी काव्य अभिव्यक्ति को परिष्कृत करन और उसे अधिकाधिक मार्मिक बनाने का प्रयत्न कर रहा है। यह मानना होगा कि कई प्रगतिवादी कवि प्रयोगवाद से प्रभावित हैं। किन्तु प्रयोगवादी शैली में वह वस्तुन प्रगतिवादी चेतना की ही व्यञ्जना करते हैं। यह प्रवृत्ति प्रशंसनीय है। हम पीछे देख चुके हैं कि अब अधिक उत्तमवर्त्मक प्रति प्रशामक सोम-गहन-तजन युक्त प्रगतिवादी कविताएँ 'शिष्ट समाज' में आहत नहीं होती शिक्षित समाज व्यञ्जना की सूक्ष्मता चाहता है अब अब अपने

दृष्टिकोण का कवि अस्वभाव का अधिस्त व्यक्त करते हैं। 'सिद्धांतबोधनवाद',
 का प्रारम्भिक प्रगतिवादी कविता का लक्षण हो गया है अब नहीं मिलता।
 प्रकृति चित्रण में भी यन्त्र प्रवृत्ति है। हम गिरजाकुमार माथुर द्वारा प्रयुक्त
 नवीन शैली का उदाहरण दे चुके हैं। जिस शैली में प्रगतिवादी कवि
 अनास्था अवगाह और कुटा को अभिव्यक्ति दे रहे हैं उसी शैली में प्रगतिशील
 कवि आशा उमाह विश्वशांति वसुधैव कुटुम्बकम्, प्रेम और जागरण सम्बन्धी
 कविताएँ लिखता है। इसका अतिरिक्त पुराना काव्यरूप भी चल रहा है।

कहानी टिकाए यकी भज पर
 शीश पुकाए हाथा पर
 क्या अपनी पत्नी में डब रहा ?
 कुछ सपन टटे शायद
 रंगीन काच के टुकड़ा से।
 खिड़की का बाहर फेंक उन्हें।
 स्मृतिमा का वक्ता आकर उनकी धुन लेंगे।
 है स्वप्न टूटते उन्हें टूटता जाने दे।
 नू बना रहा था कितना स्वप्न बना लगा।^१

गगना है कि यह काव्य 'प्रयागवादी' है परन्तु यह कविता शुद्ध जनवादी
 है। यन्त्र टूटने हुए आदमी का प्रेरणा दी गई है कि उस टूटने का नष्ट चाहिए,
 'अपत्ति' का विच्छेदन होने में बचाना चाहिए। सिद्धनाथकुमार का टूटा हुआ
 आदमी प्रगतिवादी प्रयागवाद का श्रेष्ठ उदाहरण है। अन्त में पछी
 जान और अहरी में भी यही विशेषता है।

पहर पर पानी की बूँद करे टिप टिप
 जन पर कर जन जन
 काना की दाप या मन हो अयात
 कैसा है पानी का छन !
 विनमर में बदरा का त्याग कृता
 जंगल-गराज से बाण
 नमका भी मृत्तिका भी रेजम का परदा का
 अवन दिया भर भिगाए।

तन की उदासी जो मन की बिरसता
 पानी के संग संग घुसी । (अनंत)
 लुके मोघमुख शिखरा शिखरो
 टूटे पहाड़ रिस्त चौड़ा
 पर इस बाध्या से चरने न श्रे ।
 बगवट त्रिपटी, हरी द्रौणिर्वा
 नदियाँ चाँदी की कमरधियाँ
 सवने गति जो बरा किंतु हम सौ द्वार मरे ।^१

अंतिम पंक्ति में कवि जिस प्रकार प्रकृति विरोधियों पर व्यंग्य करता है वह द्रष्टव्य है ।

वर्गसंघर्ष—सुविधाभा के अद्वितीय चरमों से मृग्य देखने वाला नागरिका ।

गुप्त ध्यान से देखो ।

जेबी मिल्लिया सब उतार मुझ पहचानो
 कुबड़ बूड़, बोड़ी दैत्य सा तुम्हारे
 हालत, भेल्लो, झाँवर या ड्रेसिंग टबिल में
 छिपन माना प्राणी मैं बोन हूँ
 पहचाना मुने पहचानो
 मेरे इस बूबड़ को जरा पास से देखा ।
 हाँ यह तुम्हारे ही पृथिवी धाव की
 बूड़ी गठरी है ।

मेरी मिलमिली बाह थपने

दास्ताना से परे अँगुनियों से महसूस करी ।

पना और गना और दागीना यह किसका चेहरा है

ये किसकी अधवार जीबी कीजड़प्रसवा आँखें हैं

जोक और छाप भरे ताताव के सदृश

यह किसका माथा है ?

अपमानित नगर के सम्मानित नागरिकों

मुझको पहचानो ।^२

१ नरेश मेहता—'समवेत' ।

२ श्रीराम स्वामी—समवेत

विषमनायक समाज पर नई कविता का कितना कठार व्यप्य है। कवि की 'कतुना' की बेसी आकषक व्यञ्जना है। इसमें व्यञ्जित उत्तजना' वही है जिसका दशन हम प्रारम्भिक प्रगतिवाद में कर चुके हैं किन्तु अत उत्तका रूप अधिक मरिचक और कलापूर्ण हो गया है।

जीवन के प्रति प्यार—बाँह दे दो मुझ अपनी

जहाँ छाती सगी पत्नी की तरह झिगा रहूँ मैं।
और जीवन बाँह में हिलता रहूँ मैं।
हर हवा के होंठों में हास में जीवा रहूँ मैं।
घूप-मूरच की गरम से भी गरम पीता रहूँ मैं।
जुगनुआ की आग, अपने ओठ से छूता रहूँ मैं।
और मछली की तरह छवि सिंधु में डूबा रहूँ मैं।^१

बंशरनाथ अग्रवाल में छायावादी कवि की सौन्दर्य प्राहिरा शक्ति बिस्मय है किन्तु चीन्हा नहीं है। बंशर प्रारम्भिक प्रगतिवाद से अब तक एक दान अवधि पार कर चुके हैं अतः उनमें वष्यतत्त्व सर्वत्र प्रगतिवादी होने पर भी मंली के विविध रूप हैं राग के विविध स्वर हैं और यह प्रभासनीय प्रवृत्ति है।

प्रगतिवादी काव्य में निराशा और नापाजून का व्यप्य प्रसिद्ध है। व्यप्य काव्य का प्रगतिवादी प्रयागवाद में और भी अधिक विकास हुआ है। प्रयागवाद का विवचन करते समय हम इस विस्तार में देखेंगे। नापाजून का व्यप्य अनगढ़ अधिक हुआ है उसमें प्रायः अशिष्टता भी रहती है यह प्रायः आराध किया जाता है कि तु सबन ऐसा नहीं है—

हाथी बम आखें ही आखें।
पकी-पकी तनी घनी भीड़ें, नीली नसा बान डूब पयो।
मयन विस्फारित काएँ पीरों जमा हुआ कीचड़
कुछ नहीं जाना कुछ नहीं जाना।
जाना बम आखें ही आखें।
बनरनीव बाबा का जगन
सूरिया भरा कुचिन नाना

छिछड़ी दाढ़ी का उजाड़ घोंसला
कुछ नहीं होता, होती नस आँखें ही आँखें ।

नागार्जुन ने ग्राम श्री का वर्णन भी अच्छा किया है । ग्रामीण जीवन के प्रति कवि की आसक्ति दर्शनीय है—

बहुत दिनों के बाद, अबकी मैंने जी भर देपी
पत्नी सुनहली फसलों की मुस्कान ।
अबकी मैंने जी भर सुन पाया
घान बूटती किशोरियों की कोकिल कठी तान ।
अबकी मैं जी भर छू पाया
अपनी गँवई पपड़ण्डी को
चन्दनवर्मा धूल !
बहुत दिनों के बाद ।

ग्राम श्री के प्रति केदारनाथ अग्रवाल में भी यही दृष्टिकोण मिलता है—

आर पार चौंके घेतो मे, साखों की अगणित सख्या मे
ऊँचा गेहूँ डटा खड़ा है ।
ताकत से मुट्ठी बाँधे है, नौकीले भाले ताने है ।

फवार खड़ी घेतो मे ऊँचे सहराती है ।
बहती है मेरे जीवन को बढ़ने देना
मेरी इच्छा है जीने की, जीने देना
जी भर मुझको दूध रुपहली पीने देना ।

लोकसाहित्य से प्रेरणा—नागार्जुन और केदार की रचनाओं में लोक-काव्य के स्वर प्रायः सुनाई पड़ते हैं । यह वास्तविकता है कि अभी तक लोक-काव्य से नितनी प्रेरणा ग्रहण की जानी चाहिए, उतनी प्रेरणा ग्रहण नहीं की जा सकी है फिर भी छायावाद के बाद लोककाव्य का अध्ययन और लोककाव्य पर आधारित या प्रेरित काव्य पर्याप्त मात्रा में लिखा गया है । कोई महाकवि ही लोककाव्य के मिठास, स्पष्टता, भावुकता और प्रत्यक्षपद्धति को अपनाकर, लोककाव्य की अनगढ़ता को छोड़कर, सूरदास की तरह खड़ीबोली में वास्तविक 'नई कविता' की सृष्टि कर सकता है, अभी तक इस दिशा में अनेक प्रयोग हुए हैं—

उनय उनम भादर
 वरखा की जन चादरे
 फून दीप म चन नि तुम्ही पुर्वया भी याद रे
 मन नूए क कोहर सा रवि शूब क वादर ।^१

अथवा

निमिया की छाह तन निदिना न आव ।
 दूर कही बंता न गीत लहराय ।
 झुर झुर वतास चन पात-पान मिहरे
 जैसे पतंग अगिन आसमान मिहरे
 मुधिया की डार कही दूर कहा खीच ।
 मन मरा वस का मौन हुआ जाय ।^२

अथवा

भागी नवजा क साजन भी आगए
 भूरी भी कबरी भी, गऊँ रम्माए ।
 सानी चलात का जैम बुनाए ।
 नील बंदोब म, टूरी सी टिकिया सा
 चाँद टगा, जामुनी क नीप स
 बामा क पीछे, बामा क पीछे ।
 छरती क मुष्टे पर दूध गिरा ।^३

ममिचन्द जैन की मारा कही बाना जैमी रचनाएँ, तथा त्रिलोचन
 गाम्त्री का परदेशा क नाम पत्र तथा टाकुर प्रसादमिह के 'लयात्री चित्र' व
 आदि रचनाओं में लाख जीवन क प्रति आसक्ति का-या' की परम्परा में
 पुन का म बढ रही है । घुमन, उमम निराग कुटा आदि का समाप्त
 करन का एक मात्र तरीका यह है कि कवि का भारतवर्ष का यह अग
 दखना चाहिए जहाँ जीवन में बटार मध्य मुक्त वायु और अविभाजित,
 अशुद्धि में घेना है । जब तक हम सामाजिक—चर्या का बन्धन है, निराग

१ सामधरमिह—कविनाएँ १६५७ ।

२ अर्घार—वही ।

३ अन्त ।

४ १६५७ की रचनाएँ ।

के क्षणों में कोई भी नवयुवक उत्साह, सहनशक्ति, मस्ती, जिजीविषा आदि महान मानवीय 'मूल्यों' के अक्षय कोष ग्रामों से प्रेरणा ले सकता है। अवसाद और बुढ़ा का ज्वार बढ़ने पर कवियों और दाशनिकों को ग्राम्य-जीवन बिनाने को कहा जाय, मैं समझता हूँ कि रुग्ण मानसिक स्थिति वाले कवियों के लिए यह सबसे अच्छा इलाज है। वहाँ वे यह देखेंगे कि मनुष्य में कितनी जीवत है, कितनी कठिनाइयाँ सहते हुए भी आनन्द में मग्न हो जाने की क्षमता है, जीवन के प्रति कितना प्रेम है। कविता में आदमी नकाब उतार कर आता है किन्तु आज जो काव्य में नकाबी चेहरे अधिक दिखाई पड़ रहे हैं, उसका कारण लोक-जीवन से हमारा अलम्पृक्त रहना है। प्रगतिवादी कवियों ने लोक-जीवन के प्रति झुकाव पहले से ही रखा है, इसर ग्रामीण जीवन की प्रतीकों के रूप में भी चित्रित किया जा रहा है। गीतकारों ने भी लोक-जीवन को अपनाया है अतः यह प्रवृत्ति बढ़ रही है, यहाँ तक कि प्रयोगवादियों ने भी लोक काव्य लिखा है और अच्छा लिखा है। बात यह है कि सौन्दर्य में इतना अधिक आकर्षण होता है कि सौन्दर्य-दर्शन के समय मिथ्या धारणाएँ स्वयं समाप्त हो जाती हैं। लोक-जीवन को मुग्ध होकर देखने समय प्रयोगवादी भी बदला हुआ दिखाई पड़ता है।

अभी तक लोक जीवन के चुने हुए पक्षों का ही चित्रण हुआ है। खेत, खलिहान, बहू, बेटों की विदा, पनपट, चाँदनी रात, लोभप्रेम, नृत्य, उत्सव कतिपय वृक्ष, पशु, पक्षी, पुष्प आदि और कतिपय प्राकृतिक दृश्य। लोग 'मन के विश्लेषण' पर इसर बहुत बल देते हैं किन्तु 'लोक-जीवन' के न जाने कितने पक्ष, सभी अच्छे पक्ष हैं आप उनका चित्रण करें और साथ साथ अपने मनको भी समझते चले किन्तु यदि हमें आपके मन की चोग-फाड़ पसन्द न भी जाई तो भी आकर्षक दृश्य चित्रण के माध्यम से पाठक आपके मन की स्थिति के सिवा वे उन दृश्यों का आनन्द तो लेंगे ही अतः 'सत्य बाहर नहीं, भीतर है अतः पिण्ड में देखो' यह प्रवृत्ति अनिवाद तक नहीं पहुँचनी चाहिए। जब जब आंतरिक अनुसंधान काव्य में अधिक बढ़ा है, तब-तब सतुलन लाने के लिए 'लोकजीवन के अनन्त रूपों को सम्मुख लाया गया है। प्रसन्नता का विषय है कि कवि इस ओर प्रवृत्त हो रहे हैं।

उर्दू और प्रगतिवादी काव्य—हमने द्विवेदी युग के अन्तर्गत उर्दू के काव्य पर संक्षिप्त विचार किया है। छायावादी हिन्दी कवि जिस प्रकार पूँजीवाद के अभ्युदय-काल में योरोप के रोमानी कवियों से प्रभावित हुए

उस प्रकार उर्दू के कवि प्रभावित नहीं हुए किन्तु फिर भी उर्दू के दो युद्धों के मध्य के काव्य में मध्ययुगीन चेतना के विरुद्ध उर्दू काव्य में स्पष्ट विद्रोह मिलता है। उर्दू काव्य में नवीन युग हाली, इकबाल और बजनरायण चक्रवर्त में बोलता है। इसके विरुद्ध पुरानी इश्किया शायरी जो रीतिकाल से सादृश्य रखती है लखनऊ स्कूल के कतिपय शायरों और दाग स्कूल के शायरों में दिखाई पड़ती है। यह परम्परा अब तक चल रही है, उसी प्रकार जिस प्रकार हिन्दी में रीति कालीन कवि आज भी हैं।

१६ वीं शताब्दी के अन्त में दाग स्कूल का अत्यधिक प्रभाव दिखाई पड़ता है। दाग 'राज्य धार्मिक के बाद रामपुरा और हैदराबाद (सन् १८८८ में आगमन) के नवाबों के दरबारों में रौनक बढ़ाते रहे। यहाँ उन्हें पुराने ढंग के कलाम की माँजने में अधिक सुविधा रही और उनके शिष्यों में से अधिकतर इसी 'बाज़ार प्रेम' के गीत गाते रहे। मानसिक, गम्भीर, मर्यादात्मक प्रेम का इस स्कूल में जैसे स्थान ही नहीं था। नारी का ऐसा असम्मान अन्यत्र कहाँ मिलेगा ?

किन्तु दाग के कई शिष्य नूतन युग के गायक भी बने। इकबाल जोग और सीमाव अकबरावादी ऐसे ही शायरों में थे। सीमाव (१८८०—१९५१ ई०) ने आगरा से 'शायर' नामक पत्र प्रकाशित किया और जीवन भर छायावादियों की तरह असम्प्रदायिक काव्य लिखते रहे। सीमाव स्पष्टतः पवित्र प्रेम के गायक कवि थे। उनकी चेतना छायावाद से मिलती है। व्यक्तिवाद भी इसमें मिलता है।—

इसी रपतारे आदारा से भटकेगा यहाँ कब तक ?

अमीरे-कारवाँ बन जा, गुबारे-कारवाँ कब तक ?

देशभक्ति द्विवेदी युग और छायावाद युग की विशेषता है। सीमाव देशभक्ति के परागम्बर थे—

इसको क्या हक है कि वह पाके बदन में दफन न हो।

जिसके दिल में अजमते आके बदन कुछ भी न हो।

सीमाव नाका और चुत्तखाना (मन्दिर) को परदा और धोका बहा करते थे, वह हिन्दू-मुस्लिम एकता के गीत गाते हैं।

किन्तु सीमाव में छायावादी वेदना नहीं मिलती। वह पुरुषार्थ-प्रिय कवि थे—

खामोश ऐ असीरे कफस ! यह फुगा, यह शोर !
तोहीन कर रहा है निशाने बहार की ।

छायावादी सववाद उद्गू काव्य में भी मिलता है। यह सववाद मध्यकालीन सम्प्रदायवाद से मनुष्य को ऊपर उठाता था। इक्बाल में भी यह सववाद खूब मिलता है और सीमाव में भी—

बुत में भी देखता हूँ उसी खूदनुमा को मैं ।
अब सजदा विरहमन को कर या खुदा को मैं । (सीमाव)
मैं हूँ कलाम हिंद हिमालय है मेरा तूर ।
है इतजारे दायत जलबागरी मुझ ।

सीमाव के शारे इक्बाल तथा आलमे-आशोब' काव्य संग्रहों में जनवादी दृष्टि प्रत्येक पंक्ति में अंकित है। उद्गू का कवि गरीबी की तबाही और सरमाएदारी के खिलाफ लड़ना जानना है। हिंदी में यह फिजा अपेक्षाकृत बीमन रूप में प्रकट हुई है। उद्गू में पूर्ण उत्प्रेता और स्पष्टता के साथ-साथ ही उद्गू की रचनाओं में कलापक्ष सभी उपेक्षित नहीं हुआ। और उसका कारण यह है कि उद्गू का कवि कहने का ढंग जानता है। जब इस्कोमुद्बद्धत के पिष्टपिष्ट विषय पर उद्गू कवि कथन के न जाने कितने ढंग अपनाकर चना है तब नए विषय मिल जाने पर तो वह मुक्त पक्षी की तरह उड़ान भरता है। इसका अलावा उद्गू का कवि चंद प्रतीका द्वारा सांकेतिक पद्धति पर अपनी बात कहने की परम्परा में पना है अतः उसकी कथन-पद्धति और भी आकषक लगती है। उद्गू की परम्परा भा पुरानी है।

दाग की परम्परा में सीमाव इक्बाल और जोश के अतिरिक्त पुरानों की ही गिनती रही परन्तु यह स्मरणीय है कि गजलगी शायरो ने भी गरीबी प्रकृति वणन दणभक्ति आदि अन्य विषयों पर भी बराबर लिखा है। दाग के शिष्या में 'नास' मलसियानी नातिज साइन आगा बेखुद नूह नसीम अहसान तैश फीरोज आदि कवियों में केवल दाग का ही अनुकरण नहीं है। उनके प्रेम का वणन भी नवीन है और तरज अदा में भी पक है। फिर भी प्रगतिशील काव्य के लिए हाली इक्बाल और चकवाल परम्परा को ही देखना चाहिए। चकवस्त (१८-२ १६२६) द्विवेदीयुगीन कवि थे। हाली के बाद का कदम चकवस्त में दिखाई पड़ता है। किन्तु चकवस्त में द्विवेदीयुगीन इतिवृत्तात्मक प्रवृत्ति नहीं है। वह परिष्कृत शायर हैं—गूहने की कला देखिए—

बागबां ने यह अनोखा सितम ईजाद किया ।
 आशियां फूँके के पानी को बहुत याद किया ।
 दरे बिन्दा पे लिखा है किसी दीवाने ने
 वही आजाद है जिसने इसे आजाद किया ।

इकबाल बहक गए किन्तु उद्गू को उस साम्प्रदायिकता के कलक से बचा कर और पूँजीवादीयुग की प्रारम्भिक चेतना की प्रगतिशील ली को 'चकवस्त' आगे ले थले ।

जोश मलीहाबादी (जन्म सन १८६६ ई०) ने चकवस्त की तरह देशभक्ति की परम्परा को आगे बढ़ाया । जोश चीररस के अवतार हैं—

इन बुजदिलों के हस्त पे जँदा किया है क्यों ?
 नामद कौम मे मुल पैदा किया है क्यों ?
 इक हफेंगम सुनते ही ली पे उठा दिमाग
 दिकोस्तान मे यह शरारत कहाँ है जोश ।

बारिद्वय का चित्रण —छेलने मे तिपनके गुलफाम धा डूबा हुआ ।
 आई इतने मे गली से आमवाले की सड़ा
 देखकर माँ भी उदासी हो गई पामान घास
 अँखडियो मे आमकी सुर्खी तपयुल मे मिठास ।
 होठ कापे खुद ब खुद ओ रह गए फिर काप के ।
 दिल मे फिर चुभने लगे अगली ज़िंदों के तजरवे ।
 आह ! ऐ हिंदोस्ताँ ! ऐ मुकतिसो की सरजमा
 इस बुरे पर कोई तेरा पूछने वाला नहीं
 तामुजा यह ग्वाव ? ऐ हिंदोस्ताँ आ होश मे ।
 आज भी हैं सैकड़ों अबुन तेरे आगोश मे !

प्रगतिवाद के शत्रु कहने हैं कि सामाजिक विषया पर अष्ट काव्य नहीं लिखा सकता । हिंदी में अरान (हड़गान) और रस की प्रशंसा में लिखी हुई रचनाओं को वे इस तथ्य के प्रमाण में पेश करते हैं कि तु जोश ने सन ३० में पत्रिका द्वारा जनता पर जो नखनऊ में गोली चलाई थी उस पर जसा गणपतकरा... लिखतयाँ नही आना नृपु पर आचार्य भाषिक लिखा है । इससे यह स्पष्ट हुआ कि सामाजिक और शाश्वत का इन्द्र कविया की अपनी कमजोरी का बिह है ।

‘किसान’ शीर्षक रचना देखिए—

दौड़ती है रात को जिसकी मजूर अफलाक पर ।
दिन को जिसकी अँगुलियाँ रहती हैं नब्बे छाक पर ।
घून जिसका दौड़ता है, नब्बे इस्तकवात में ।
तोच भर देता है जो सहजादियों की चाल में ।
सोचता जाता है “किन आँखों से देखा जायगा
बेरिदा बीबी का सर, बच्चों का मुँह उतरा हुआ ।”

सोहनवाल द्विवेदी की ‘किसान’ कविता से ‘जोश’ का ‘किसान’ अधिक कहना उत्पन्न करता है ।

परम्परा के प्रति विद्रोह—नौजवानों ! यह बड़े बूढ़े न मानेंगे कभी ।
सेहते अफकार से खाली है उनकी जिन्दगी ।
इनके शानोपरतो ऐसे सर हैं ऐ अहले निगाह !
जितकर गूदा जल चुकर है, जितके खाने हैं सिंगार ।
और वह खाने हैं जिन तक रोझनी जाती नहीं ।

पन्तजी के “द्रुतहारो जहत् के जीर्ण पत्र” की भावना कितने सशक्त ढंग से जोश ने व्यक्त की है !

ईश्वर को चुनौती—भञ्जाके बन्दगीमे असरे नी की तुझको कसम
नये मिर्जाज का परवरदिगार पंदा कर ।
बहार मे तो जमी से बहार उगलती है ।
जो मर्द है तो पिछा से बहार पैदा कर ।

‘जोश’ वस्तुतः सहानुभूतिवश शोषित वर्ग के प्रति उन्मुख हुए थे परन्तु “अहसान बिन दानिश” (जन्म १९१० ई०) खुद मजदूर रहे हैं । दुर्भाग्यवश हिन्दी में ऐसे ‘मजदूर कवि’ बहुत कम हैं । यही कारण है कि मध्यवर्ग का कवि दूर से देखकर गरीबी का वर्णन करता है अथवा ‘फँसल’ के लिए वह धर्मसंघर्ष का चित्रण करदेता है और प्रेम के भादक गीतों में वह पूरी ईमानदारी प्रदर्शित करता है । एक अनिश्चित नारी का चित्रण देखिए और “ग्राम्या की मुखती” से उसकी तुलना कीजिए—

शर्म से मामूर आँखें, बेकसी की मोहराखी ।
परधराते सफ़ज, शरमाना बर्षा, खती खर्बा ।
यह तो हातन और जातिग मुस्तरों मामानिगार ।
लिखते लिखते रोन्तेता है कलम को बार बार ।

ताकि बरमे बद से बोह इस नेकखू को देख ले ।
 दीदये बेबाबरु से बाबरु को देख ले ।

श्रान्ति का स्वर—अहसान पूषत भगतिवादी कवि हैं, उनकी श्रान्ति 'प्रचार' नहीं बनती क्योंकि श्रान्ति के लिए वह चीखते, चित्साते नहीं, उस आदमी की तलाश करते हैं जो श्रान्ति के योग्य हो—

जिनको लूफाने ठवाही मे नजर आए चमन ।
 जिनकी फितरत हो तड़पती बिजलिया पर खन्दाजन ।
 जिनकी ठोकर से रहे पामाल मैदाने अजस ।
 मकबरे जिनको नजर आने हो जन्नत के महल ।
 जिनके बंदमो के तले रुककर खले पत्थर की नब्ब ।

ऐसा लगता है कि बालकृष्ण शर्मा 'नबीन' ऐसी तान सुनाने की पुकार ही करते रह, जिससे हिलोरें उन्पन्न हो । ऐसी 'ताने' जोश और 'अहसान' के वाक्य में मिलती हैं ।

एक मरते हुए मठद्वार के मन में क्या क्या भाव उत्पन्न होते हैं, इसे 'अहसान' ही समझते हैं—

मेरे बाद इन खरता जाना को धरेजानी न हो ।
 यह न हो यह जाके फीलाएँ बही दस्तोसवाल ।
 यह न हो उतरे हुए चेहरे हो ससबीरेमलाल ।
 यह न हो ये फूस हमसायो की डोकर में रहें ।
 यह न हो ये जालिमो के खोरे बेपायाँ रहें ।

नया इन्सान—सायर निजामी की सन् १९४४ की एक रचना है, 'सगतरान' का गीत । इसमें सामतवादी पूँजीवादी इन्सान की जगह एक नए आदमी की भूतित करने का प्रयत्न है ।

हर एव जररे के दिल में इक जहन्नम सा दहकता है ।
 न जाने खान को कबस खदा बनन का जरवा है ।
 जो भाँगू दिल के पदों में छिप है दिल का गम बनकर ।
 जो भाँगू भरे दामन पर गिरे है दिल का गम बनकर ।
 मैं उनसे जिन्दगी की इक नई दुनियाँ बसाऊँगा ।
 नया आदम बनाऊँगा नई हल्का बनाऊँगा ।

उर्दू की कविता फारसी उपमान-विधान को पीछे छोड़ चुकी है। बारीक बीनी, नज़ाकत, अतिशयोक्ति तथा गुलोबुलबुल के फसाने अब भारतीय उपमान-विधान को जगह देकर पीछे हट रहे हैं। उसमें सच्चाई को समझाने और उसे स्वाभाविक ढंग से व्यक्त करने की चाह है। भाग्यवाद, उमरखम्माम-वाद और परकीयावाद के स्थान पर इन्साफ की इच्छाओं को समझाने की प्रवृत्ति बढ़ रही है। हिन्दू, मुसलमान, काश्मीर-बुखारा, राम और रहीम के भेद गायब हो चुके हैं। पाकिस्तान बन जाने के बाद मजहब के नाम पर जो छूरेखी हुई, उसका सबब भी शायर समझ चुका है, यह भी सरमायादारी, पुराने अधविश्वासी पंडितों और मुल्लों की चाल थी—

मुसबुले नाशों जरा रने चमन से होशियार
 फूल की सूरत बनाये सँकड़ो सँयाद हैं।
 आशियाँ बालो की अब गुलशन में गुजायश नहीं
 आज सहनेबाग में या सँद : या सँयाद हैं।^१
 बस एक बुर झलकता हुआ नजर आया।
 फिर उसके बाद न जाने चमन पे क्या गुजरी।^२

जबसे शायर खदापरस्तों से, मजहरे-आम परबसर साएँ।
 वाकिया है कि शर्मसारी से, मंसजिदों के चिराग बुझ जाएँ।^३

आजादी का वास्तविक स्वरूप—आज का प्रगतिशील कवि आजादी के आगमन पर खुश है परन्तु आजादी के बाद शासकों की गद्दारी पर नाराज है। देश के बँटते हुए असंतोष को उर्दू का कवि एक तरफ रखकर, केवल अपने मन की गहराइयों में उतर कर डूब नहीं भरत वह हुकूमत का सामना करना है किन्तु परिस्थिति का सख्त और साकेतिक चित्रण उसकी विशेषता है—

बहार में जानते थे साकी न बादे-मैखाना बन्द होगा
 यह क्या खबर थी कि सँकड़ो को, शराब तिश्ना लबी मिलेगी। (जाविर)
 बड़ी उम्मीदें, बहुत थे अरमाँ कि होंगे सँदे-चमन से शदाँ।
 बहार आदि तो क्या खबर थी कि हमको आगुपतगी मिलेगी। (मुत्तु)

१ आनंद नारायण ।

२ जगन्नाथ आजाद ।

३ अदम ।

शगुफता बगैहाय गुल की तह मे नौके-खार है
 खिजाँ कहेगे फिर किसे अगर यही बहार है । (जोश)
 फिजायें सोच रही है कि इन्ने आदम ने
 खिरद गवा के जुन्न आज़मा के क्या पाया ?
 वही शिकस्ते-तमन्ना वही गमे ऐय्याम
 निगाहे जीस्त ने सब कुछ सुटा के क्या पाया ? (साहिर)
 तुमने फरदौस के बदने मे ज़हनुम देकर
 कह दिया हमसे गुलिस्ता मैं बहार आई है (जाफरी)
 काटे किसी के हक मे किसी को गुलो-समर
 क्या खूब महतमाये गुलिस्ता है आजकल । (जिगर)
 क्या गुलिस्ता है कि गुचे तो है लवतिशनओ सद ।
 खार आमूद-ओ शादाब नज़र आते है— (अस्तर)
 बहार आई जरूर आई पर अपनी बस्ती से दूर आई।
 वहा उगाये जमीन सब्ज जहाँ कोई दीदावर नहीं है । (गफीक)
 यह ज़हन अशने-मशरत नहीं तमाशा है ।
 नये लबास मे निकला है रज़नी का जुलूस । (साहिर)

उर्दू काव्य मे वास्तविक जनभावना को कवित्वपूर्ण पद्धति पर व्यक्त किया है । तथ्य बनने योग्य तथ्य यह है कि पुराने उपमानों द्वारा नई भावना को कितनी सफाई और सन्धेय से व्यक्त किया गया है । हिन्दी के तथा कथित प्रयोगवादी माध्यम के प्रश्न पर उत्पन्न हुए हैं अब कि उर्दू के कवि तथा हिन्दी के अन्य कवियों सम्मुख कोई उदञ्जन नहीं दिखाई पड़ती । दोस्त और दुश्मन मे उर्दू पहचान है । देश के भविष्य का नक्शा उनके सम्मुख स्पष्ट है । मानवमूल्यों की खोज मे प्रयोगवादी कवि के हाथ मे मूल्य रह जाता है और मानव खा जाता है किन्तु इन उत्तम कवियों के वाक्य मे मानव के मन को समझने का प्रयत्न है अतः मूल्य स्वतः आ जाता है । मानवीय समाज के सुख दुःख को न समझकर अपनी दिमागी बहक का ही वाणी दते रहने का नतीजा यह है कि न वता न प्राण शक्ति समाप्त हो रही है चमत्कार बढ़ रहा है ।

उर्दू-कविता पर आभय यह है कि इसमें इशकिया शायरी ही अधिक है और उसका आभय स्थिर होगया है । विशेषकर ग़ज़ल पर यह आक्षेप

होता है किंतु अस्तिवत् यह है कि पुराने और प्रसिद्ध उपमानों के माध्यम से नूतन प्रगतिशील भावनाओं को उद्गू कवि इस लहजे में कहता है कि ऊपर से देखने पर वह इश्किया' शायरी दिखाई पड़ती है परंतु एक क्षण परचात ही इश्किया उपमान और प्रतीक केवल माध्यम मात्र रह जाते हैं और कवि का वास्तविक मतव्य मधुर माध्यमा द्वारा सीधा हृदय पर प्रहार करता है। अतः नवीन से नवीन तथ्य और भाव को व्यक्त करने के लिए उद्गू ने माध्यम के प्रश्न का मुला तिया है। आनंदवर्णन और अभिनवगुप्त को बिना पडे हुए ही उद्गू कवि प्रभूतित यह मानता है कि काव्य का प्राण व्यञ्जना है और व्यञ्जना-व्यापार द्वारा किसी भाव को व्यञ्जित करना ही श्रेष्ठ काव्यकला है। वह अलंकारध्वनि और घसुध्वनि के क्षेत्र में चमत्कार दिखाता है परंतु भाव का काव्य का प्राण मानता है। नए उपमानों और नए प्रतीकों का अनुसंधान न कर वह प्रचलित प्रतीकों द्वारा नूतन भाव को प्रकट करता है। यही कारण है कि उद्गू काव्य के सम्मुख जनता और उष्णकोटि के शिक्षित वर्ग के लिए अलग अलग काव्य नहा दिखाई पड़ता जैसा कि हिंदी में 'विश्व-विद्यालय काव्य (University poetry) तथा प्रचलित काव्य (Popular Poetry) अलग अलग विवक्षित हो रहा है। ज़िगर, जोश हफीज, साहिर आदि की बाणी इसीलिए जनसामान्य से नेवर विद्वानों तक—सभी की प्रभावित करती है। अतः इन कवियों के सम्मुख साधारणीकरण का प्रश्न नहीं उपस्थित होता। इधर हिन्दी में अन्य और उनके सिध्य विशिष्ट वर्ग के लिए हा अपन काव्य के साधारणीकरण को साधारणीकरण कह रहे हैं यानी साधारणीकरण की परिभाषा हीबदल दी गई है।

उद्गू कवियों की सफलता का दूसरा कारण यह है कि जनता के मन की बात को पकने की ही वे अधिक कोशिश करते हैं। वे विविध और विचित्र मानसिक स्थितियों को वर्णित करने का कार्य करते हैं जो औरों के मन में भी उत्पन्न होती हैं। यह नहीं है कि उद्गू में मानसिक स्थितियों का विस्तार नहीं हुआ है परन्तु उसमें हिन्दी जैसा वैचित्र्य नहीं पाया। यह प्रसन्नता का विषय है कि हिन्दी का एक पक्ष तथाकथित 'गोमय' ही इस दोष के लिए दोषा है अन्य गीतकार और कवि वैचित्र्य को प्रकट करते हैं। उद्गू में सब प्रगतिवाणी अथवा प्रगतिशील प्रयोगवाद ही मितत है तथा कथित 'नववाद-विरोधी प्रयोगवाद' उद्गू में प्रभावहीन है। उद्गू में प्रगतिशील लेखक सच

का वणन प्रगतिवादी से बाहर नहीं है। प्रम एक भाव है जो प्राकृतिक भूख है प्रकृति अपना उद्देश्यपूर्ण करने के लिए यह भूख उत्पन्न करती है किन्तु सामाजिक परिस्थितियों के अनुरूप इस 'भूख' का कहीं समयित कहीं अमर्यादित और कहीं स्वच्छन्द रूप दिखाई पड़ता है अतः इस प्राकृतिक प्रवृत्ति का समाजीकरण प्रगतिवाद का एक महानकाय है। मनुष्य पशु से इसीलिए भिन्न है कि उसने प्राकृतिक प्रवृत्तियों पर समय स्थापित किया है। प्रगतिवाद दमन का विरोध करता है समय का नहीं। अतः प्रम में यदि अनुस्तरदायित्व नहीं है तो ऐसे प्रम का वणन प्रगतिवाद ही है। इधर के काव्य में प्रम का ऐसा ही वणन हो रहा है। गीतकारों में यह प्रवृत्ति अधिक विकसित हुई अतः इसे हम यथास्थान देखेंगे। गोदान की तरह काव्य के क्षेत्र में पूँछ कि एक ऐसी कृति नहीं बताई जा सकती जो सभी दृष्टियों से पूर्ण हो अतः स्फुट उन्माहरणा में ही प्रम का उक्त स्वरूप मिल सकता है।

प्रगतिवाद की तीसरी उपलब्धि यह है कि उसमें अलङ्कृत-काव्य के स्थान पर स्वाभाविकी प्रधान काव्य का अच्छा विकास हुआ है। पुराने युग इस सम्बन्ध में आज के आलोचकों से अधिक स्पष्ट हैं। काव्य के तीन रूप बताए गए हैं। वक्त्रोक्तिप्रधान काव्य अथवा अलङ्कृत काव्य काव्य में भाव वस्तु या विचार की अभिव्यक्ति के लिए ऐसी उक्तियों का प्रयोग होता है जिसमें कोई वचिष्य कोई आकर्षण या वचता हो। सादृश्यमूलक, विरोधमूलक तथा अन्य अर्थालंकारों से युक्त उक्तियाँ इसी परम्परा में आती हैं। दूसरा काव्य रसोक्तिप्रधान काव्य होता है इसमें भावोच्छ्वास अधिक होता है और अलंकार रस का अंग बनकर आता है। कहीं कहीं अनंकार नहीं भी होता है अतः रसोक्ति में भाव को सीधी अभिव्यक्तिवादी पद्धति पर भी व्यक्त किया जाता है। महान भावा की सरल अभिव्यक्ति भी आकर्षक होती है, क्योंकि ऐसे स्थानों पर सौन्दर्य का कारण भावों की उन्मात्तता या स्वाभाविकता रहती है यथा रामचरितमानस में लम्पण को शक्ति नग्ने पर राम का विलाप अननृत शरी में है फिर भी वह हमें रुला देता है अतः रसोक्ति अननृत होकर भी प्रभावित करती है। कुशल कवि रसोक्ति में अलंकारों या उक्तिवचिष्य का प्रयोग रस के सहायक उपकरण के रूप में करते हैं यथा तुलसीदास द्वारा सीताहरण के पश्चात् रूपकातिशयोक्ति का प्रयोग। बिना रूपकातिशयोक्ति के राम को सीता के अंगों के नाम लेने पड़ते और इनसे औचित्यभंग होता यथाकि लम्पण साथ ही थे।

काव्य का तीसरा रूप 'स्वाभावोक्ति' है। वस्तु जैसी है, उसका उसी रूप में वर्णन स्वाभावोक्ति है किन्तु तब प्रत्येक 'तथ्यकथन' को काव्य मानना होगा अतः 'वार्ता' से स्वाभावोक्ति को भिन्न बताया गया है—

स्वाभावोक्तिरसी चारु यथावद्वस्तु वर्णनम्—विद्यानाथ

अर्थात् वस्तु का यथावत् किन्तु सुन्दर वर्णन स्वाभावोक्ति है। बाण ने हर्ष-चरित में स्वाभावोक्ति को "अग्राम्य" कहा है।^१ अर्थात् तथ्यकथन के लिए प्रयुक्त व्यावहारिक भाषा से वह भिन्न होती है।

छायावाद में सूक्ष्मता का "अतिनिर्वाह" हुआ। अलङ्कृति और सगीत चरमसीमा पर जा पहुँचा अतः जिस प्रकार संस्कृत काव्य में बाल्मीकि की स्वाभावोक्ति के बाद दरबारी काव्य में अलङ्कृति और उक्तिवक्रता का अधिक आदर बढ़ा, उसी तरह द्विवेदीयुग की वार्तात्मक कविता के विरुद्ध वक्रोक्ति और अलङ्कृति का आदर छायावाद में बढ़ा। फलतः प्रगतिवादी काव्य में पुनः स्वाभावोक्ति की ओर कवि उन्मुख हुए किन्तु द्विवेदीयुग की वार्तात्मक प्रवृत्ति को प्रगतिवाद में नहीं अपनाया गया। प्रगतिवाद में, कृषकों, मजदूरों, कारखानों, खेतों, खलिहानों के ही नहीं, प्रकृति चित्रण में भी 'स्वाभावोक्ति' का ही आनन्द मिलता है। स्वाभावोक्ति लेखक वर्ण्यवस्तु में सौन्दर्य की इतनी माना मानता है कि वह समझता है कि वस्तु के गुण, क्रिया, द्रव्य और जाति का वर्णन वस्तुस्थित सौन्दर्य द्वारा पाठकों का ध्यान आकर्षित कर लेगा। यही कारण है कि प्रगतिवाद ने 'छायावाद' के द्वारा चित्रित प्रकृति के कुछ निश्चित पदार्थों के स्थान पर नाना जीवन-माश्वों और प्रकृति के अछूते पक्षों की ओर भी देखा और उनका अलङ्कृत वर्णन न करके वस्तुस्थित सौन्दर्य की ओर पाठक का ध्यान आकर्षित किया। यह नवीन सौन्दर्य दृष्टि थी, जो चाहती थी कि केवल अभिजात-मुख ही सुन्दर नहीं है, खेत निराती हुई, घास बीनती हुई खेत में पानी देती हुई, एक ग्रामीण में भी अपना आकर्षण है। बेटी की बिदा में तपस्वी कण्व की तरह ग्रामीण वृद्ध की आँसुओं से भीमती दाढ़ी में भी एक 'सौन्दर्य' है। अनग, अमृता, लहरें, नक्षत्र और पल्लव ही सुन्दर नहीं हैं, मटमैले, गदगदे भोले कृषक-शिगुओं में भी आकर्षण है, क्लव, की मदिरा और भोज तथा नृत्य में ही सौन्दर्य नहीं है अपितु 'कहारों के नृत्य' व चमारों की 'भगत' में भी जीवन की गस्त उमंग दिखाई पड़ती है जो

प्रायः शिम्बिता को सुलभ नहीं होती। अतः जीवन और प्रकृति के अनल कृत किन्तु फिर भी चार यथावतवर्णनो की प्रगतिवाद में कमी नहीं है। अतः जब कोई यह कहे कि प्रगतिवाद में काव्य कम है विवरण अधिक है तब समझना चाहिए कि ऐसा व्यक्ति स्वाभावोक्ति को पसन्द नहीं करता वह केवल अलंकृत या उक्तिवचित्र्यमूलक काव्य को ही पसन्द करता है और काव्य के इतिहास में प्रायः ऐसा होता है कि सभी व्यक्ति एक ही प्रकार के काव्य को पसन्द नहीं कर पाते। रुचिवचित्र्य रहता ही है किन्तु विचारक की समस्या भिन्न होता है। वह प्रत्येक प्रकार के काव्य को तन्मय दृष्टि से देखता है और प्रत्येक में स्थित वास्तविक सौन्दर्य की व्याख्या करता है। प्रगतिवाद में रसोक्ति और स्वाभावोक्ति का सौन्दर्य बराबर मिलता है।

प्रगतिवाद की अतुल्य उपलब्धि यह है कि उसमें रसोक्ति और स्वाभावोक्ति के सिवा वक्रोक्ति का भी एक विशिष्ट रूप मिलता है। कथा साहित्य में यह रूप अधिक मिलता है किन्तु प्रगतिवादी काव्य अपन व्यंग्य (Satire) के लिए प्रसिद्ध है। जिस प्रकार भावोच्छ्वास के समय प्रगतिवाद कवि अभिधा को अपनाता है उसी प्रकार व्यंग्य की स्थिति में वह व्यञ्जना विधि का प्रयोग करता है। 'कुकुरमुत्ता महेँगू महेँगा रहा (निराला) रक्तमना वह मेरा साकी (अज्ञय) और इधर के प्रगतिवादी प्रयोगवाद में व्यञ्जना या ध्वनि के कारण ही भाविकता की सृष्टि हुई है। उदगारामक उत्पत्ति में साकेतिकता का अभाव शीघ्र ही लोगों को खटकने लगा था अतः व्यंग्य का माग स्वतः स्वीकृत हुआ। भावाकुल स्थिति सबन न होने पर अनाकुलस्थिति में तटस्थ होकर व्यञ्जना के पथ पर कवि चले पड़े।

आज भी प्रगतिवाद में रसोक्ति स्वाभावोक्ति और वक्रोक्ति का प्रयोग चल रहा है किन्तु इधर स्वाभावोक्ति का महत्त्व कम हो गया है और रसोक्ति के विरुद्ध तो अभियान ही छिन्नगया है। प्रारम्भिक प्रगतिवाद में सूक्ष्म के स्थान पर स्थूल लक्षणा के स्थान पर अभिधा और समासप्रधान शैली के स्थान पर सरल विशिष्ट शैली का प्रचार था। अब पुनः व्यञ्जना का माग स्वीकार कर लिया गया है किन्तु व्यञ्जना अभिधामूला नहीं है वह लक्षणामूला है। व्यञ्जना तो रस-व्यञ्जना भी होती है परन्तु अब मानसिक स्थितियों को साकेतिक करने का प्रयत्न अधिक हो रहा है उन्हें अथ गत्यापन्न, मातमिश्र, स्थितिय, य, पुरन्दर, उमम, यल्लो, के, रमाने का प्रयत्न नहीं हो रहा। प्रगतिवाद के घोषणावादी आकुलतायुक्त पक्ष से यह

विकास अधिक बलापूर्ण है किन्तु काव्य पुन दुर्बल हो रहा है, बौद्धिकता भी उसमें बढ़ रही है। किन्तु चिन्ता की बात नहीं बहुत शीघ्र पुन सरलता और सहृदयता की माँग बढ़ेगी। विचार भूमि एक रहने पर भी प्रगतिवाद में जा 'उक्ति' के स्वरूप पर मनभद दिखाई पड़ रहा है उसका उद्देश्य यह है कि आज जिसे लोग इसमें कर रहे हैं, उम्मीद में तुम भी लिखो, वस जब ऊपर लोग दूसरी माँग करेगा, तब दूसरी तरह लिखना। मैं समझता हूँ भावभूमि और विचार-भूमि में यदि कवि प्रगतिशील है सब उक्तियाँ न नाना स्वरूपा में जा जिस चाहे, उनका प्रयोग करे। प्रश्न यही है कि क्या उसकी रचना प्रभावशालिनी है। प्रगतिवाद पुष्ट और प्रमाणिक जीवन दर्शन पर आधारित है अतः उसकी उपलब्धि भी विकास के मार्ग पर है। किन्तु प्रायः यह देखा गया है कि प्रगतिवाद की कमियाँ से लोग अधिक बाकिष् हैं, उनकी गुणा की उपेक्षा ही होती रही है। यह वैयक्तिक प्रचार है कि प्रगतिवाद 'प्रचार के अलावा और' कुछ नहीं है।

प्रगतिवाद ने हिन्दी काव्य में वस्तुवस्तु का विस्तार किया। परम्परागत जीवन दर्शन के स्थान पर एक नवीन और वैज्ञानिक जीवन-दर्शन प्रस्तुत किया। प्रगतिवाद ने भारतीय समाज की दुर्बलताओं का निर्मूलक से विश्लेषण किया और उन बुराईयों से लड़ने का मार्ग दिया। प्रगतिवाद ने 'सामान्य व्यक्ति' को साहित्य और अन्य कलाओं का केन्द्र बना दिया और समूचे सौन्दर्य-शास्त्र की धारणाओं में महान परिवर्तन हुआ। साहित्य और काव्य का उद्देश्य समाज में परिवर्तन करना है यह 'तारा' गलत नहीं था। प्रथम बार स्थापित जनता ने अपने दृष्टिकोण से हर चीज, हर इंसानी रिश्ते और इंसानी संस्थाओं को देखना शुरू किया। वाल्मीकि ने जिस शौच के प्रति ममता का वर्णन किया था, हिन्दी में कोटि काटि शौचों के व्यवस्थित वर्णन की और प्रगतिवाद ने ही दृष्टि आकर्षित की। कविता और लेखन की यह कुंठा या दम्भ नहीं था, न इसमें कोई अनुचित उद्देश्य छिपा हुआ था। वस्तुतः प्राणी-मात्र के प्रति करुणा का संदेश नया न था, पुराना था अतः यह मूलभूत भारतीय सृष्टि से विपरीत भी नहीं था। प्रगतिवाद ने केवल यह बताया कि दुःख का वास्तविक कारण क्या है। इस दुःख के दूरीकरण के लिए जा वास्तविक उपाय हैं, उनके लिए जनता को संगठित करना अपराध कैसे कहा जा सकता है? अतः संवेदनशील हृदय दुःख का दूरकर दुःख का उपाय करने के लिए यदि सचेष्ट नहीं होता तो उस साहित्य से लाभ क्या हुआ? साहित्य को न मनोरंजन तो नहीं है। थोड़ा मस्तिष्क की थोड़ा उपलब्धि ही काय है,

अतः प्रगतिवाद मनुष्य के मन में उन मानव मूल्यों की सृष्टि करना चाहता है, जिसके कारण मनुष्य एक ऐसे समाज की सृष्टि कर सके जिसमें वह सुख और शांति से रह सके। इसी महान भावना पर इसी मानवतावाद पर प्रगतिवाद की नींव टिकी हुई है। राजनीति साहित्य कला दशन समाजशास्त्र सब इसी इच्छा के पूरक मात्र हैं। मनुष्य आदिकाल से ही एक ऐसे समाज की सृष्टि के स्वप्न देखता रहा है। राजनीति इसके लिए क्रियात्मक रूप अपनाती है समाजशास्त्र दशन इतिहास तथा विज्ञान इसी इच्छा की पूर्ति के लिए ज्ञान का माग अपनाते हैं किन्तु काव्य और कला भावना का माग अपनाती हैं। लक्ष्य यही है कि मनुष्य अपनी दुबलताओं पर विजय पाए, विषय परिस्थितियों को अनुकूल बनाए माग के कटका को हटाए और अपने स्वप्न को पूरा करे। जब तक समाज की परिस्थितियाँ मनुष्य के अनुकूल नहीं होती तब तक प्रगतिवाद अजेय है। माग सीधा नहीं है प्रत्येक स्थान पर एक ही तरीका भी नहीं अपनाया जा सकता किन्तु प्रगतिवाद की पृष्ठभूमि में जो व्यक्ति इन महान मानवमूल्यों को नहीं देखता वह प्रगतिवाद को व्यर्थ ही कलंकित करता है। कम से कम अभी तक यह प्रमाणित नहीं हो सका कि प्रगतिवाद समाज व्यक्ति और उसकी सांस्कृतिक उन्नति के लिए खतरनाक है। प्रगतिवाद की गलतियों से उसकी उपलब्धियाँ और सम्भावनाएँ अधिक महान हैं।

पंचम प्रवाह

नवगीत-प्रवाह

उक्त विभाजन 'विधा' को ध्यान में रख कर हिन्दी में चल पड़ा है। वस्तुतः गीतों की धारा को वर्ण्य-वस्तु के प्रति प्रगतिशील दृष्टिकोण के कारण इसे प्रगतिवादी काव्य-प्रवाह की ही एक धारा मानना चाहिए क्योंकि गीतकारों में अधिकतर गीतकारों का दृष्टिकोण प्रगतिशील है। उनकी दृष्टि 'प्रेम' के प्रति वही नहीं है जो छायावादियों की थी। 'प्रेम' इधर 'रूपलिप्सा' की अभिव्यक्ति मात्र न रहकर 'जीवन' के प्रति गीतकारों की सामान्य प्रतिक्रियाओं को प्रकट करने का माध्यम बन गया है। जिस प्रकार छायावाद का माध्यम "मैं" था, इसी तरह का इधर के गीतकारों का माध्यम 'प्रेयसी' है। वह 'प्रिय' या 'प्रिया' को सम्बोधित करके अपनी मानसिक स्थितियों की व्यञ्जना करता है। युग के प्रति असंतोष को व्यक्त करने की यह वही शैली है जो उर्दू गजल में दिखाई पड़ती है, इससे असंतोष, संदेश, प्रेरणा आदि की व्यञ्जना 'प्रेम' के प्रतीकों के माध्यम से होती है, उसमें अप्रत्यक्षता और मधुरता का समावेश हो जाता है। इसके सिवा गीत छायावाद की मेय पदावली की परम्परा में विकसित हो रहा है अथ सगीत के माध्यम से उसकी उक्ति गुणगुनाने और गाने के काम की वस्तु बन रही है।

गीत मनुष्य की एक विशिष्ट मनोवैज्ञानिक आवश्यकता को पूर्ति करता है। 'काव्य' एक सम्पृक्त कला है, हम कह चुके हैं। उसमें अन्य कलाओं का भी प्रयोग होता है। सगीत और चित्रकला ने काव्य को सहायता प्रारम्भ से ही की है। सगीत से प्रेम पद्यों और पक्षियों तक को है, प्रयोगवादियों के रूप में सगीत के विरुद्ध आंदोलन भी है। वे 'पाठ्यकाव्य' ही लिखने पढ़ते हैं, श्रव्यकाव्य मुक्तछन्द में भी प्रिय लगता है किन्तु सगीतात्मकता काव्य के शब्दों को

एक गति दे देती है। गति प्रवाह ध्वनि आवृत्त आदि शब्द सौंदर्य शास्त्र में सुंदरता की सृष्टि के लिए अनिवार्य माने गए हैं। इधर बौद्धिक दुर्बलता संगीत-त्मकता का अभाव अस्ति-कृति आदि तत्त्व प्रयोगवाद में बहुत बढ रहे हैं। लोग म इससे विरुद्ध प्रतिक्रिया भी प्रारम्भ हो गई है। अतः टेक्निक-बुक पाइन्टों को पढ़ने समय जिस प्रकार बुद्धि पर भार डालना पड़ता है उसी प्रकार सामान्य पाठक और श्रोता अपने मन और बुद्धि पर क्या व्यय कर डालना चाहेंगा। वह बढ विज्ञान भी सहन काव्य की प्रशंसा करते हैं। वय की अस्फुटता अथवा अयशस्वि-पक्ति दृष्ट और घञ् पञ्चवक्त्री का ही प्रमाण गति सय या गयता का सवधा अभाव अशान्तिमय भरने की आकुलता व काव्य में गद्यमयता आदि तत्त्वों के अनिनिर्वाह को अधिक समय तक सहन नहीं किया जा सकता। वैसे ही जीवन गद्यमय हो गया है गद्य ही इधर अधिक लिखा गया है तब कभी कभी पाठक उससे ऊढकर ऐसे काव्य को भी चाहता है जिसमें काव्य के अर्थ का ही आनन्द न हो अशु कला के अर्थ तरवों का भी आनन्द मिले। काव्य मनुष्य की आह्लादक मन स्थिति की भी अभिव्यक्ति है अतः उत्तिवैचित्र्य अथ गौरव, कल्पना-ललित्य क साथ साथ वह संगीत की भी आकांक्षा करता है। सरोवर सुंदर होता है यहा तक कि उधन गहरे पोखर भी पसन्द आते हैं परन्तु सरिता का प्रवाह भी सुंदर होता है अथ छोटी बनी सरिता की तरह, क्षित गभीर गति से चलने वाला गय काव्य मनुष्य की एक आकांक्षा की पूर्ति करता है।

अनएक गीतकाव्य के प्रति उपेक्षात्मक दृष्टिकोण मनुष्य के मन की एक स्वभाविक और अब तक के गीतकाव्य के द्वारा संस्कृत स्थिति के प्रति विद्रोह है। यदि गतिकार्य में अयगौरव नहीं है यानी वह उथला या हलका लगता है तो उस गभीर बनाने की मांग जायज है किन्तु गीतमात्र को सवधा स्वाग्र्य घोषित करने का अर्थ यही हो सकता है कि या तो आत्मी इतना बन गया है कि उसमें गति और वय का आनन्द लेने की शक्ति ही नष्ट हो गई है अथवा उसमें प्रतिभा का अभाव है जिसके कारण वह कवन गद्यमय मुक्तछन्द में ही अयगौरव भर करता है। गगीतात्मक काव्य का विराज यदि इस तक के द्वारा होना कि अय प्रकार का काव्य भी लिखा जाना चाहिए ता वैविध्य के आधार पर इस तक का स्वीकार किया जा सकता हो किन्तु केवल गद्यमय काव्य ही काव्य है यह तक हेतुमात्र से युक्त है।

गीता की प्रगतिशीलता—पुराने गीतकार भी इधर मन्त्रिय रहे हैं। इनमें अचर नरद निनकर और वचन के नाम उल्लेखनीय हैं। इन चारों

कवियों ने नए गीतों का स्वर बदला हुआ प्रतीत होता है। अचल में मासल-वाद की जाह् जनममतवाद और वचन में हालावाद की जगह धरती और जीवन के प्रति प्यार एवं अधिक मिलता है। नरेन्द्र शर्मा तो प्रपिद्ध प्रगतिवादी विचारक हैं। दिनकर बावजूद अपने साम्यवाद विरोध के काव्य के क्षेत्र में समग्रतः प्रगतिशील कवि हैं उनके गीतों में नव निर्माण धरती के प्रति मोह और कुछ कर दिखाने की प्रेरणा अंतर्भूत है—

दिनकर प्रेरणा के लिए गगनविहार को व्यर्थ समझते हैं—

कभी धी जा चुकी नीचे यहाँ की बेरनाएँ
नय स्वर के लिए तू क्या गगन को छानता है।
धुआँ का डेरा है नादान। यह छलना बड़ी है।
नई अनुभूतियों की खान, वह नीचे पड़ी है।
मुसीबत से विघ्नी जो जिन्दगी, रोशन हुई वह
किरण को दृष्टता लेकिन नहीं पहचानता है।^१

लेखक का दावा —तुम क्या लिखते हो ? क्या अपने अंतरतम को
औरों के अन्तरतम के साथ मिलाने को ?
अथवा शब्दों की तरह पर तह पोशाक पहन
जग की आँखा से अपना रूप छिपाने को ?

दिनकर ने स्वतंत्रता के बाद नवनिर्माण की प्रेरणा से सम्बन्धित ओजस्वी गीत लिखे हैं, छात्र साता है कि यह आवाज भारत का गीतकार है—

नवनिर्माण—लोहे के पेड़ हरे हंगे, तू गान प्रेम के गाता चल।
ज्वालामुखियों के कंठ पर, नसकटी का आसन होगा।
जलदा से लदा गगन होगा, फूला स भरा भुवन होगा।
दजान, यत्र विरचिन यूँगी, मूर्तियाँ एक दिन बोलेंगी,
मुँह खोल खोल सबके भीतर, शिल्पी तू जीभ बिठाता चल।

‘नीलकुसुम’ की रचनाज्ञा में यद्यपि कवि अपने को ‘रीति’ की दृष्टि से प्रगतिवादी का पिछा हुआ कहता है परन्तु चेतना की दृष्टि से वह प्रगतिवादी से आगे है। नई नई कान्तिवादियों का आविष्कार स्तुत्य प्रयत्न है किंतु काव्य के कुछ स्थायी लक्षण होते हैं वेदत बुद्धि की अधिकता दविता

नहीं है, न केवल वारीकी ही कविता है, न केवल विशिष्ट क्षणों की पकड़ ही काव्य है। भामह के समय में गौड़ी और वंदर्भी रीतियाँ प्रचलित थीं। कुछ लोग गौड़ी के प्रशंसक थे, कुछ वंदर्भी के, उसी प्रकार जिस प्रकार कुछ प्रयोगवाद के प्रशंसक हैं, कुछ गीत पद्धति के। किन्तु भामह ने कहा था कि रीति कोई भी हो, यदि उसमें अर्थ, न्यायत्व, अनाकुलता आदि का अभाव है तो कोई भी रीति हो, उसमें काव्य का अस्तित्व ही न होगा। बाण ने भी कहा है कि नवीन अर्थ, अग्राम्य यथावस्तुवर्णन, अक्लिष्टता और रसस्फुटता के बिना काव्य नहीं होता, चाहे 'रीति' कोई भी हो। प्रसन्नता का विषय यह है कि दिनकर 'नीलकुसुम' में न तो प्रयोगवादी रीति का ही अनुकरण कर सके हैं और प्रयोगवाद की तरह उनमें अर्थान्तिधन भरने का चाव है, 'नीलकुसुम' का कवि न संगीत को छोड़ता है, न प्रगतिशील दृष्टिकोण को—

है कहाँ तिमिर, आगे भी ऐसा ही तम है

तुम नीलकुसुम के लिए कहाँ तक जाओगे ?

जो गया, आज तक नहीं कभी वह लौट सका

नादान मदं ! क्यों अपनी जान गँवाओगे ?

प्रगतिशील प्रयोग—मैं न बोला, किन्तु मेरी रागिनी बोली

चाँद ! फिर से देख, मुझ को जानता है तू ?

स्वप्न मेरे बुलबुले हैं, है यही पानी ?

आग को भी क्या नहीं पहचानता है तू ?

दिनकर के काव्य में आज भी 'पौरुष' है, दीप्ति उनके काव्य में आज भी विद्यमान है। उसकी वाणी में जनता की सामूहिक भावनाओं को समझाने की आज भी शक्ति है। इस आंतरिक ऊर्जा के कारण कवि को अधिक अलक्षित की आवश्यकता नहीं पड़ती—

काँपती है ध्वज की दीवार

नीव में से आ रहा है क्षीण हाहाकार ।

ऐसा लगता है कि दिनकर यदि कभी अपने कैरियर के लिए समझौता भी करना चाहे तो भी युग का प्रभाव उनकी पक्तियों में वास्तविक श्रान्ति-स्वर भर देता है—

सदियों की ठंडी बुझी राख सुगंधुला उठी

मिट्टी सोने का ताज पहन इटलाती है ।

दो राह समय के रथ का घघर-नाद सुनो
मिहगसन खाती करो कि जनता आती है ।

यह कविता २६ जनवरी के जनतन्त्रदिवस पर लिखी गई है किंतु कवि काग्रस की चाटुकारिता नहीं करता अपितु जनता की विजय का गीत सुनाता है । लगता है साम्राज्यवाद पूंजीवाद के विरुद्ध सघष करने लिए वह अनजान में ही जनता का आवाहन कर रहा हो । दिनकर के काव्य का एक पटन बन गया है उससे कवि दूर जाना चाहता है परन्तु अब कम्बल बाबा जी को शायद ही छोड़ और यह अच्छा ही है । अपनी अम्यस्त रीति को ही अधिक सभ्य और व्यक्त बनाने के स्थान पर नए मार्गों की खोज में कम से कम पुरानी कलमा के लिए खतरा अवश्य है । रीति पर सबसे बड़ खेदक कुत्तक का कथन या कि रीति का सम्बन्ध कवि के स्वभाव से है । दिनकर का स्वभाव दीप्ति और दप से युक्त काव्य के ही उपयुक्त है और आज के निराशावाद के प्रचारका के मध्य दीप्ति के दपस्वर भले लगते हैं । अम में लगन देश के नवयुवका के लिए उनका विशेष महत्त्व है । उत्साह के बिना कोई काम उठ नहीं सकती अतः दिनकर के गीत और कविताएँ आज की आकांक्षा को सशक्त 'रीति' में ही व्यक्त करें सभी काय और समाज का कल्याण होगा । दिनकर में विसवादी स्वर भी हैं ओ उनके प्रति जनवाण्या को सशक्त कर देते हैं परन्तु वे सीमाव्यवस्था इतने प्रबल नहीं हैं कि उनके काय को समग्रतः प्रगतिशील न रहने दें । ओ यह कहते हैं कि दिनकर ये अयोग्यरथ व अलक्षित का अभाव है वे भूलते हैं कि अभिघामूला व्यञ्जना का भी अपना आकषण है और रसवाणी काव्य सबदा अभिघामूला व्यञ्जना पर ही आधारित रहता है । एक एक अक्षर में दूँस दूँस कर अर्थ का भरना सभी कवियों के लिए आवश्यक नहीं है । सभी के लिए सम्भव भी नहीं है ।

दिनकर में दृष्टिकोणगत अधिक परिवर्तन नहीं हुआ किन्तु बच्चन में महान परिवर्तन हुआ है । हालावाद के बाद के बच्चन सदा मिश्र रूप में दिखाई पड़ते हैं । प्रयोगवाद ने जनविरोधी दृष्टिकोण से संस्था अप्रभावित रहकर अपनी विशिष्ट और अम्यस्त रीति के अतिरिक्त बच्चन ने अर्थ प्रयोग भी किए हैं । अपनी अम्यस्त शैली में भी लिखा है किन्तु प्रायः सधन पुराने व्यक्तित्व की स्वरा के बावजूद समग्रतः बच्चन का इधर का काव्य जनवादी स्वरा से ओत प्रोत है । रीति की दृष्टि से बच्चन का स्पष्ट मत है—

इस उस बोने से आपको लोगो के ऐसे भी स्वर सुनाई देंगे कि अब

गीतों का युग बीत गया है। आप अचरज मत कीजिएगा यदि ये लोग बस कहते सुने जाय कि अब हसन रोने का प्रेम करने का सघपरत हान का युग बीत गया है। १

वचन इधर नए हृद की नई जिदगी नई जवानी की ताकत मस्ती हस्ती के गायक बन गए हैं। गजमरिमा अपना कर भूयते हुए श्वानों की चिन्ता न करके वह बड़े जा रहे हैं।

भारती और अगार में वेदों की स्वर्गीय गीतों के गायक तमसा तट के कवि उज्जयिनी के वाक् जयी कविराज जयदेव पत्तिराज जगन्नाथ रासो रचनाकर बादबरदायी मिथिला के रसमय मधुवन के पिक विद्यापति कबीर जायस के एकनयन कवि जायसी तुलसीदास सूर केशव रहीम भारते दु मधिलीशरण मीर गानिब इकबाल योत्स साधी और अजंता के कसावार आदि कृती जनों का वचन ने स्तवन किया है। इधर कवियों प्रतिष्ठित नेताओं आदि पर स्तवन काय बहुत लिखा गया है। खादी के फूल में वचन ने गांधीजी पर बहुत लिखा है। निराला गांधी जवाहर आदि पर सुंदर गीत और कविताएँ लिखी गई हैं। परम्परा के अघ विरोधी प्रयोगवाधिया के विरुद्ध यह स्तवन-काव्य परम्परा के उज्ज्वल अंश के प्रति अपना आभार प्रकट करता है जैसे वह प्रयोगवाधिया की कृतधनता पर व्यंग्य कर रहा हो।

इनमें वचन के गीत स्तवनमान नहीं हैं। उन्में एक निमल दृष्टि है आज की परिस्थिति पर व्यंग्य है और प्रयोगवाद पर प्रहार है। गालिब पर स्तवनगीत की ये पत्तियाँ देखिए—

शायर के दिल में कलाब जब आता है
उसकी खर्बा कब होती छापखाना में।
पर भावों का साराब उठा करता है जब
महदुन नही वह रन्ना है दीवाना में
उन सब कविताओं को मैं मरी समझता हूँ
एरिएल वान का जिन्को नहीं पकड़ता है।
रेडिया जबी का जिह नहा पलाता है
उनका हर अक्षर वृमि-बीटा का वीर वन।

आज के 'पाठ्यकाव्य' या गद्यकाव्य पर कितना चूमता हुआ व्यंग्य है !

गीत में ही यह गुण है कि कानों के "एरियल" को फौरन पकड़ता है और जीभ के रेडियो से शीघ्र ही फैल जाता है, बशर्ते 'शामह' के शब्दों में केवल "श्रुतिपेशलत्व" न हो, उसमें कोई अनुभूति भी हो और कथन में आकर्षण हो ! 'बच्चन' की बहुत सी पक्तियाँ जीभ के रेडियो से अवश्य फैलेंगी, क्योंकि वह दूसरों के मन की बात कहते हैं और कितनी सादा ज़ुबान में—

दिल्ली आया हूँ, उठता आज सवाल नहीं

हम दिल्ली में रहे, मगर खाएंगे क्या ?

नेहरू की दिल्ली का यह सबसे बड़ा प्रश्न

हम दिल्ली में तो रहें मगर खाएंगे क्या ?

जब कुछ नया पहने की होता है, तो उसे यथावत् गद्य में प्रकट कर देने से ही वह काव्य नहीं बनना अर्थात् उसे एक 'कथनभगिमा' देनी पड़ती है, इसीलिए काव्य को 'भगिति भगिमा' कहा गया है, छन्द से यह भगिमा अशरीरी, अनुशामनविहीन, इधर उधर यो ही फैली हुई सी न रहकर उसी प्रकार व्यक्तित्वमयी हो जाती है जैसे चेतना में सुन्दर शरीर में साकार होती है। अलकायं और अभिव्यक्ति के एकता-स्थापना में छन्द इसीलिए सहायक बताया गया है। मान 'अर्थ' अपने में 'लष' नहीं प्रकट कर सकता, अर्थ अपनी 'अभिव्यक्ति' और वास्तविकता से ही आकर्षित कर सकता है यदि 'अर्थ' अपने में काव्य होना तो पतञ्जलि का 'महामाध्य' और आर्य-भट्ट के ग्रन्थों को भी काव्य मानना पड़ेगा। अर्थ का चमत्कार दार्शनिक पुस्तकों में भी कम नहीं है जिन्हें पढ़कर आज का बड़े से बड़ा बुद्धिवादी बीना दिखाई पड़ता है, किन्तु नागार्जुन की "मध्यमा प्रतिपदा" को किसी ने काव्य नहीं कहा अतः 'छन्द' नूतन अर्थ को कानों के एरियल तक पहुँचाने में अधिक सक्षम प्रमाणित होता है।

प्रेम का नया रूप—बच्चन अब 'प्रेम' को जीवन का सम्बल मानते हैं। वस्तुतः यह दृष्टि अशत पहले भी मिलती है। प्रेम व्याधि नहीं है, जीवन का आकर्षण और गीत के लिए प्रेरणा भी प्रेम से मिल सकती है—

जीवन के पथ पर है कोई चलने वाला

बीते दिन की कुछ सुधियाँ जिसके साथ नहीं !

जो फिर फिर उठकर अंतर को मयती रहती

पिर जो रहने देती क्षण भर को माय नहीं !

मिट्टी का चोला जो घर कर के आया है—
 उसको मिट्टी का घम निभाना होगा ही
 शीतल छाया में बैठ थके मादे पैरों
 को सुस्ता लेने देना है अपराध नहीं ।

प्रम यहा शीतल विश्राम के रूप में अंकित है जीवन का सम्बल !
 हालावादी दृष्टि और इस दृष्टि में कितना अंतर है ?

गीत धरती का भूगार—केवल घग सधप को वाणी देना ही जनवाद
 नहीं है । जनवाद ध्वस को विवशता में स्वीकार करता है क्योंकि निर्माण ही
 उसका लक्ष्य है । धरती पर चतुर्दिक सौंदर्य के दर्शन तब तक नहीं हो सकते
 जब तक मनुष्य के द्वारा निमित्त इस कुष्ठगलित समाज का पुनर्निर्माण न हो
 इसीलिए ध्वस में भी सौंदर्य देखा जाता है । बच्चन ध्वस के पक्ष पर कम
 लिखते हैं परन्तु निर्माण के पक्ष पर उनका लेखन जनवाद के पक्ष को प्रबल
 करता है—

एक गीत ऐसा मैं गाऊँ भूमि लगे स्वर्गों से प्यारी ।
 रूपमती रजित रसवती गद्यमयी यह भूमि हमारी ।
 लेकिन फिर भी स्वर्ग प्रशंसित स्वप्न कल्पना की बलिहारी ।
 आज दूर का डोन् निकट ही धीन बज दोनो एकुत हो ।
 खनी सदा से जो आई है मानव की गर्बिली पाती ।
 तरसा करती जिसको पाने को देवों की बध्या छाती ।
 नेती है अवतार अमरता जिसके अंदर से धरती पर ।
 एक पीर ऐसी अपनाऊँ भूमि लगे स्वर्गों से प्यारी ।

धरती के प्रति यह दृष्टि जनवादी दृष्टि है । उपमाना के यत्र तत्र ही
 प्रयोग होने पर भी मार्मिक काव्य की सृष्टि हो सकती है । माध्यम से
 बिना जूझा हुए भी वास्तविक काव्य बन सकता है । ईश्वर कवि को
 व्यप के प्रयोगों के बिना भी अपनी अभिव्यक्ति का जोहर दिखाने में सफलता
 मिल सकती है । गाढ़नघ के अभाव में भी विशिष्ट पदावली अनुभूति
 का भार शल सचती है बच्चन का काव्य इसका प्रमाण है ।

बच्चन ने गीतों में मनुष्य के लिए अमृत प्रेरणा मिलती है वन
 कोविल का कठ मुख दो बघों को पवत के पर दो विन्तु में आह्वान करने
 'अ. र. ह. हूँ' 'एक मिट्टी के डोन् से गम लोहा पीट ठंडा पीटने को वक्त

बहुनेरा पडा है" "थीठ पर घर बोझ अपनी राह नापूँ या किसी बलिकुज मे रम गीत गाऊँ ?" "घार पैनी देख उस पर फेरने को हाथ मे बेजार होता" आदि गीना की गक्तियों से ही स्पष्ट है कि प्रसादता और ऋजुता से युक्त इस नव-गीतलहरी मे मनुष्य का कौन सा रूप चित्रित हो रहा है ?—

सम्न पजा, नस-नसी चौड़ी कलाई
और बस्तेदार बाँहें ।
और आँखें लाल चिन्मारी सरीखी
बुस्त ली सीखी निगाह
हाथ मे घन और दो ताहे निट्ठाई
पर घरे तो, देखता क्या ?

गर्म लोहा पीट, ठंडा पीटने को वक्त बहुतेरा पडा है ।

व्यजना का यह रूप कितना सरल है । आज की परिस्थिति मे 'निर्माण' की भावना को किस सीधी अंदा के साथ व्यक्त किया गया है । 'सामूहिक भावा' को पहचान कर उन्हें इस प्रकार व्यक्त करने मे जो 'काव्य' नहीं मानते, 'उनकी 'बुद्धि' और सहृदयता पर क्या आखी है ।

लक्ष्मण के 'साड़ी' की तरह बच्चन के एक गीन में भी 'अकस्मान् आघात' देने वाली एक व्यजना है—“एक बावली नागिका घूमती फिरती थी, काकुलें उसके भाल पर छिटकी हुई थीं, चमचमानी उसकी आँख थीं, जगत् ने जिन ककड़ों को कूड़ा समझकर फेंक दिया था, उन्हें वह चुनती जा रही थी । उसने लाल पानी का एक कटोरा निकाला, एक ककड़ उस कटोरे मे डाला, उसे निकाल कर जब हाथ पर रखा तो वह भागिश्य बन गया था, मैंने प्रश्न किया—

हो क्षमा मेरी टिठाई
क्या बताओगी कि मायिक मे समाई
कौन से द्रव की सलाई ?

कान मे उसने बनाया 'इस कटोरे मे भरा है सिक्कें कवि का रक्त' ।
बावली थी घूमती थी वह, उसे मैं देखते ही हो गया आतंक ।।

प्रेम का बलिदान ही नहीं, बलिदान मात्र की महत्ता को यहाँ व्यञ्जित किया गया है और 'गीत' में भी यह व्यजना सफल हुई है ।

समाज की निष्ठुरता—प्रयोगवाद मे क्षणविशेष के अनुभव को पकड़ने

की बड़ी ताक झाँक रहती है। मछले की तरह विशिष्ट क्षण में प्राप्त अनुभूति रूपी मछलियों की शिकार में प्रयोगवादी कवि बुद्धिवा काँटा लिए बैठा रहता है किन्तु गतिकार भी क्षण-विशिष्ट की अनुभूति को पकड़ता है और उसे अधिक बलापूर्ण ढंग से व्यक्त करता है जिसे पकड़ ही सतीष न हो जाय अपितु बाद में भी गुनगुनाया जा सकता है—

न तुम सो रही हो न मैं सो रहा हूँ
मगर यामिनी बीच में डल रही है।
उधर तुम, इधर मैं, खड़ी बीच दुनिया
हरे राम, कितनी बड़ी बीच दुनिया
किये पार मैंने सहज ही मरस्यस
सहज ही दिए चौर भँदान-जगल
मगर भाप में चार बीते वमुश्किल,
यही एक मजिल मुझे, रबत रही है।

इसी तरह "मैंने गीतो को रचकर ये भी देख लिया" में एक विशिष्ट मानसिक स्थिति की व्यञ्जना है परन्तु न उसकी घोषणा की गई है और न केवल उसे ही देखने की जिद की गई है। मानवीय जीवन के सुखद, दुःखद क्षणों में होने वाले अनुभवों को सरल भाषा में, वनता के बिना भी व्यञ्जित कर सकने में बच्चन सफल कवि हैं। जिव्दगी पर ही कवि का ध्यान केन्द्रित रहता है, वह पन्त जी की तरह पैगम्बरी मुद्रा नहीं बनाता, न वह दार्शनिक सिद्धान्तों के अनुकूल मानसिक स्थिति गढ़ कर तब दुनियाँ को देखता है। जीवन स्वयं इतना बिलक्षण है, प्रकृति इतनी विविधतापूर्ण और अद्भुत है कि उन पर किसी आरोपित जीवन-दर्शन का प्रकाश डालकर बच्चन अपने चित्रण को आवश्यक नहीं समझते। इसीलिए पन्तजी के नूतन काव्य की गहराई आरोपित साधना की 'गहराई' है, जिसकी विचार भूमि, जिस पर वह साधना कल्पित की गई है, सशय से युक्त है। हिन्दी काव्य में 'पिण्ड' के भीतर चमत्कार देखने वाले कवि मध्यकाल में भी हुए हैं उनमें कवित्व भी है परन्तु बाह्य जीवन की उपेक्षा करना अथवा बाह्य जीवन और आंतरिक जीवन में तालमेल न बिठा सकना अथवा उस तालमेल के लिए कल्पित सिद्धान्तवाद को अपने ऊपर आरोपित कर लेने के कारण पन्तजी का नूतन काव्य या तो बहुत जल्द ही गायब हो जायेगा अथवा वे अपने अन्तर्गत ही बलिष्ठ शक्तियों को पार करना हुआ, मन की निगूँड कोठरियाँ की पड़ताल करता हुआ प्रतीत होता

है वचन के काव्य में यह दोष नहीं है अतः वह जीवन के अधिक निकट प्रतीत होता है। उसकी अधिक जनप्रियता का भी यही कारण है। वचन पंथम्बर की तरह अन्भुत और अनोखा नहीं दिखता। जो बार बार बहुता द्वारा अनुभव किया जा रहा है उसे ही सम्मुख ला रखते हैं और पाठन मुग्ध होकर कह उठता है अरे ! यह तो मेरे ही मन की बात कही है ।

वचन के नए गीतों में प्रेम का असामाजिक स्वर बहुत कम मिलता है अब रूपतिप्ता की जगह रूप का आकषण मान वर्णित होता है और प्रेम वृत्ति के चक्र की परिधि विस्तृत हो रही है उस परिधि में जीवन के व्यय पक्षा के साथ प्रेमवृत्ति सम्पृक्त होकर वर्णित होती है। प्रकृति-वर्णन में कवि की निवृत्ति निजी प्रेम का विस्तार अधिक करने लगी है—प्रेम विस्तृत होकर सारे जमाने को अपनी परिधि में समेट लेता है—

इस उपज मुखवत का बस ये ही फसाना है ।

सिमिन् तो मिले आशिक फँसे तो जमाना है ।

यह प्रवृत्ति अन्य गीतकारों में भी दिखाई पड़ रही है—

जा रहे आनोवपय से मन्गति वर्षा त के बादल
है मलिलि प्लावित नदी नद तान पोखर
बग बिह्वल झर रहे गिरि स्रोत निचर ।
देखत जकुरित नूतन फुल्ल खेत ।
छोड़ उंसुक बधुआ के नेत्रों का प्यार ।
छाड़ सधु पौर्य व्यधातुर शस्य शालि अपार
छोह अजन की कहा बहा बुरु महन
आगर वह विस्तार मुग्ध विराम की
जा रहे जिसम चने ये धके बयपशु से ।

इस मुक्त छन्द में प्रयोगवादियों जैसी अनवस्था नहीं है इसमें छायावादी मुक्त छन्द की लयात्मक गति है। चित्रण में बादल को बयपशु बनाकर नया उपमान दिया गया है परन्तु भाव की उपेक्षा नहीं है ।

अचल का प्रेमनिवेदन इसर पहले के प्रेम से अधिक पवित्र और स्वाभाविक दिखाई पड़ता है शिष्टता और मधुरिमा से युक्त यह प्रेम अभि नन्नीय है—

वृत्ति की मयु मोहिनी का एक कण दे दो न मुझको ।

एक कण दे दो न मुझको ।

तुम मुझ देखो न देखो प्रेम की तो बात ही क्या
 साज की बदली न जब मुझ को मिलन की रात ही क्या
 दान के तुम सिधु मुझ को हो भरा यह ज्ञात ही क्या
 दाह म बोले न जो उसको तुम्हे प्रणिपात ही क्या
 छाह की गमता भरी श्यामल शरण दे दो न मुझको !
 एक कण दे दो न मुझको !

अचल का प्रेम प्रारम्भ से ही लौकिक रहा है किन्तु जहाँ छाया
 वादियों का प्रेम अत्यधिक आलौकिकता से ग्रस्त हो जाता था वहीं अचल का
 प्रेम क्रुत्सित लौकिकता से ग्रस्त हो जाता था। अचल न अब वास्तविक
 लौकिकता को पहचाना है।

नए गीतकारों में अनेक गीतकार हैं हम बरग भरग इन पर विचार
 नहीं कर सकते अतः विचार सत्त्व कल्पना भाव और अभिव्यक्ति आदि
 कोटियों में विभाजित कर इनका विहगावलोकन मात्र प्रस्तुत कर रहे हैं।

विवेक तत्त्व—गीतकारों के विषय में हमारी धारणा कुछ ऐसी बन
 गई है कि उसमें कोई जीवन-दर्शन नहीं होता। वह प्रेम का गायक कवि होता
 है। अतः उसका भेदक लक्षण प्रेम और गीत मान लिया गया है। कवि
 सम्मेलनों और कवि गोष्ठियों में इन गायक कवियों की चन्द्र गीतियों को ही बार
 बार सुन पाने से यह धारणा और भी बनवती हो गई है। इससे सिवा श्रोतागण
 ऐसे सम्मेलनों में आनन्द और प्रमोद के लिए अथवा हास्य के लिए एकत्र
 होते हैं। वे कोई बहुत गम्भीर और उच्च कला नहीं चाहते अतः प्रेम के
 गीतों को ही अथवा हास्यरस की रचनाओं को ही अधिक पसन्द किया जाता
 है। इसलिए यह धारणा बन गई है कि गीतकार एक सामान्य प्रेम या प्रवृत्ति
 का गायक कवि है वह व्यापक प्रश्नों पर नहीं सोचता न उसका कोई विशिष्ट
 सिद्धांत होता है।

किन्तु बात ऐसी नहीं है। दार्शनिक भाषा में इन्हें हम किसी एक जीवन
 दर्शन का अनुयायी भन्ने ही न कह सक किन्तु वस्तुतः इनमें एक दृष्टि अवसर
 मिलती है। इसकी प्रथम विशेषता यह है कि ये प्रतिनिध्यावाद के विरोधी हैं।
 भावात्मक रूप में वे जीवन को वयः वयः जाति और सम्प्रदाय से रहित देखना
 चाहते हैं। दूसरे श्रान्ति के पक्ष में इनका स्वर प्रबल है। तीसरे समाज के
 पुराने जट वधू के वे विरोधी हैं। चौथे युद्ध आकाशवाणी दूर छसोट शोषण
 आदि का इन्होंने बार बार विरोध किया है। पाँचवें राष्ट्रभक्ति इनकी

वैयक्तिक भावनाओं का आधार है परन्तु उपराष्ट्रवाद और उपक्रान्तिवाद जो 'नवीन', और 'दिनकर' में मिलता था, वह इन कविषा में नहीं मिलता। एक शब्द में नए गीतकार मानवतावादी कवि हैं किन्तु यह 'मानवतावाद' आदर्शवादी मानवतावाद नहीं, जिनकी पृष्ठभूमि में कुछ अनौपचारिक तत्वा में विश्वास काम कर रहा था, यह मानवतावाद पूर्णतः प्रगतिवादी न होकर भी समग्रतः 'प्रगतिशील-मानवतावाद' है। इनका मुख्य लक्ष्य 'मानवप्रम' है और वह प्रगतिशील इसलिए है कि इसमें बाधक वर्गों को वे पहचानते हैं, उनका विरोध करते हैं, पूर्णतः प्रगतिवाद इसलिए नहीं है कि उनका गीत में मात्र तत्र समझौते के स्वर है कहीं पुराने आदर्शवादी सिद्धान्त भी छिपके हुए हैं कहीं भटकाव भी है।

विकास के मार्ग पर गतिमान इन गायकों का स्वर कभी कभी विमवादी स्वरा से आक्रान्त हो उठता है, यह स्वभाविक भी है। वैयक्तिक अहंकार और मिथ्या दम्भ भी कहीं बाधक बनना दीखता है जो उत्तरशालीन छायावाद की विशेषता थी। कहीं कहीं अपनी मानसिक स्थितियों को ही मत्त्व समझकर वे उनका साधारणीकरण (जनरलाइजेशन) कर लेते हैं नए सिद्धान्तवादी बनते दिखाई पड़ते हैं। जीवन के प्रति इनकी दृष्टि, फिर भी, समग्रतः प्रगतिशील है क्योंकि सामाजिक परिवर्तन की ध्याना इनमें उग्र होती जा रही है।

आशावाद—तू मिलकनी गान मा गमगीन है, आ तुने छिननीकिरन ठक ले चलूँ।^१

ओ प्राण अभाग रोता क्या ?

मरना यदि फूँको का सच है, छिनना क्या उनका सत्य नहीं।

विटुडन यदि जीवन का सच है, मिलना क्या जीवन सत्य नहीं।

(‘क्षेम’)

इनमें रोने घोने की क्या बात है, हार-जीत तो दुनियाँ भर के साथ है।

(मुकट० सरोज०)

प्रेम से प्रेरणा-ग्रहण—जो जीने की ही बीते हैं, उनके लिए समस्या हैं हैं।

पर विष पीने की जीते हैं, उनके लिए तपस्या में हैं।

१ लेखनी-बेता—बॉरेन्ट मिथ।

ओ भ्रम मे तटस्थ चुप रहते, उनकी दृष्टि अर्द्ध अधी है ।
गिरने लगू बाँह दे देना, बुझने लगू, स्नेह दे देना !^१

जिस शत्रोरे को कहो दुश्मन बना लूँ, जिस शत्रोरे को कहो सीने लगा लूँ ।
किन्तु मेरी शर्त है या जिद समझ तो, चाँद मेरे पास होना चाहिए ।^२
धूल जीवनकी चढ़ाकर माय पर, जन्मदिन मैंने मनाया प्यार का
आदमी का मन बहुत कहना भरा है, प्यार की प्यासी बहुत मेरी घरा है ।
सूरज की अगवानी में ससार खड़ा है, मैं बुझते दीपक के सिरहाने बैठा हूँ ।^३

चलते चलते रुक आता हूँ राह में, पर इसका मतलब यह नहीं,
तम के हाथों बेध दिया ईमान किसी के प्यार का ।

एक तृण भी पा सके नव प्राण तो सावन सफल है ।

एक मुख भी कर सके शृंगार तो दर्पण सफल है

मान पाया यदि नहीं कवि विश्व मुझको तो हुआ क्या

यह मुझे विश्वास, मेरे गीत तुमको भा रहे हैं ।

प्यार हुआ क्या तुमसे मेरा, सारे जग से प्यार हो गया ।

एक तुम्हारी छवि का दर्पण, यह सारा ससार हो गया ।^४

शोधितो के प्रति सहानुभूति—

उजड़ गई बस्तियाँ कि जिनकी, झुलस झुलस भूख की चिता में ।

निगाह रोई, रहे न आँसू, बयन मरस्थल बने व्यथा में ।

अधर पियासे रहे, अधूरी रही आरजू, लुटे धर्मो की ।

मिट्टी से फतलो का सोना देने वाला देवता

नई अलावेँ जला रहा है, गाँवों की चौपाल में ।

(बीरेन्द्र)

जितने गीत रचे हैं मैंने, इस लम्बी बीमार उमर में

उन सबको बेचूँ तो शायद, आधा बप्पन मुझे मिल जाए

(त्यागी)

१ वही ।

२ रामावतार त्यागी ।

३ वही ।

४. राही, बाल स्वल्प ।

आपो कह दो श्रीमानो से, भूनातो से हो चावधान ।
 पुन पुन की भूखी ज्ञान लिए, आता है विश्वस्व विमान—

(प्रमुखात अग्निहोत्री)

बन्द दिन भर जो रहे भूम जी मृदु की तरह
 खुल गये भीत के फटके हैं के काल कांचे
 भरती जागी है चञ्क स्नाह स्नाह बेहरा से,
 शायद हर्ष भी कभी नादनी नउर बाप

(मीरेज)

राष्ट्र-प्रेम—इसकी मिट्टी न है गर्मी काल की ।
 इसमें वाकत है उज्ज्वल भूषण की ।
 ज्ञानपरा विजली बरखा मनभावनी ।
 रिमनिम बूँद-बुहार धर्मिणी सावनी ।
 आन्हा की हुँकार, रमायन की क्या ।^१
 मिट्टी बतन की पूछती वह कौन है, वह कौन है ?
 इतिहास जिस पर मौन है ।^२

शान्ति के स्वर—लेकिन यह क्या होती है आवाज क्या
 धुआँ, आग, चीत्कार, ध्वंस है रात क्या ?
 देशा म होती है खींचातान क्यों
 भीनमुड से दुनियाँ है हैरान क्या ?
 मैं खींची सदमा-रेखा काई पाँव बनाए ना ।
 भाषा के नभ म उड़न जाने आ पठी
 नीचे नहलिना तरकम तीर सन्धान है ।
 तर सपना की दुनियाँ पर खूनी आँखें
 उदयन से तर मीड उज्ज्वल जाने हैं ।
 आदमी पिछारिन हान जाती है पक्ष म
 धिनन वाली चुन्बन मणिमाला चन्दा की
 जिन्दगी निकें है खराब टैन्क तोम की
 यी यह इन्सान है इक कारतूस मालो का

(वीरेन्द्र)

(मुषोणी)

१ वीरेन्द्र ।

२ हंसकुमार निवारी ।

सम्पत्ता घूमती लाशा की इक नुमायश है
और है रग नया धून नयी होली का ।^१

सगाज के प्रति असतोष—

गगा मैया तेरे तट पर बस कर भी मैं रहा पिपासित
अपने प्यासे अघर दिखाकर सागर स यह बात कहूँगा ।

(आठवाँस्वर, त्यागी)

जो समुन्दर की सतह पर तैरती है बाल धोले
अब उसी भागी लहर के हाथ का कगन बनूँगा ।

(वही)

मेरे पीछ इसीलिए तो छोकर हाथ पड़ी है बुनिया
मैंने किसी नुमायश घर में सजने से इन्कार कर दिया ।

(वही)

व्यथ नहीं जाता है बोया हुआ पासीना असम्पत्ता जपने में देर भने ही हो जाए ।

एक न एक रोज़ सुनवाई होगी श्रम की मौजूदा युग में अँवरे भले ही हो जाए ।

अगर तुम्हारी फसल रही निर्दोष बादलों का विरोध क्या ?

सागर खुद क्यारी नमारी भर देगा अपने आप एक दिन ।

कानपुर । तूने मुझे इतनी उमर तो दे दी

किन्तु रहन को तीन गज जमीन दे न सका ।

पाछ तू जिससे मैं अपने ये सुलगते भाँसू

मेरे गीता की एक आस्तीन दे न सका (नीरज)

नूतन समाज निर्माण—

अब हाने ही बना है पूरब लाल

पहरए जगना थोड़ी देर और ।

अब नहीं रजत की मूर्त को श्रम शीश झुकाएगा

विश्वास करो, इसान स्वर्ग घरती पर लाएगा

(मुकुट० सराज)

जीवन की व्याख्या—जीवन एक है अभिशाप, पर वरदान भी तो है ।

जिसका पन म है मूत्र उसका मरण रितना पून

१ नीरज—'नील की बेटी' भी द्रष्टव्य है ।

जीवन है उसी का नाम, कहते हैं जिसे हम भूल
कहते हैं जिसे दुखराग, वह मधुगान भी तो है।

(शम्भुगाय सिंह)

जीवन तो वह जो चलता है

जो कभी नहीं झुकता नीचे, जो कभी नहीं मुड़ता पीछे।

जो फलता निजन के तरह सा आदर जतनो से दिन सींचे
सो बाता की जो बात छोड़, आगे ही सदा निकलता है।

अगारो का बीड़, बिजलियों की जमघट

हर सुबह शाम इक नई अदा से जमता है।

आवारा अलकें, कशिश भरी आवाजों में

बट्टाना के मस्जिद पर मेला जुड़ता है

अपनी किस्मत की हँसी उड़ाता हूँ जब मैं

तब, स्वाभिमान तिरछी नजरों से तक्ता है।

नित नये रक्त का फूल उगलता चलता है

(मुयोगी)

इन कतिपय उद्धरणों से गीतकारों का समाज के प्रति दृष्टिकोण स्पष्ट है। अन्य बहुत से गीतकार हैं किन्तु अन्धों में भी कमोबेश यही नजरिया मिलता है। इसीलिए मैं गीतकारों को 'अप्रतिवादी' कहता हूँ। कला की दृष्टि से ये छायावाद और उर्दू की गजल से प्रभावित प्रतीत होते हैं। किन्तु दृष्टिकोण इनका तभीन है। इनका प्यार, इनका दर्द, इनकी मनुहार, और इनकी हाहाकार "सबथा व्यक्तिगत" कही नहीं है। इनके प्यार में उत्तरदायित्व है, आध्यात्मिकता नहीं, इनके दर्द में स्वाभाविकता है, साम्प्रदायिकता नहीं, इनकी दृष्टि में केवल प्रेयसी नहीं, सारा विश्व है और इनके हृदय में केवल अपनी ही नहीं, दूसरा भी जी खोज खबर है। 'प्रेम' इनके लिए वासना का शोधन और दो आत्माओं की परस्पर प्रीति का नाम है। न इनमें छायावादियों जैसी अदेखे के प्रति रति है न हमलावादियों जैसी घरफूंक मस्ती, न मांसलवादियों जैसी केवल 'स्पूल रति' और न सभोग की मात्र लालसा। इनमें प्रयोगवादियों जैसी ओपधिरहित अनास्था, अनावस्थाग्रस्त निराशा, व्यर्थ की शकाओं के प्रति अनुचित तानसा, और आरोगित लघुता भी नहीं मिलती। सिद्धान्तवादियों जैसी जड़ धोपणाएँ भी इनमें नहीं हैं, न पैगम्बरी मुद्रा बनाकर ये कोरे सदेश देते हैं, आज के समाज की विपमता, परम्पराग्रस्तता, बेकारी, भूख, रोग

और अनिश्चितता के ये नवयुवक स्वयं शिकार रहे हैं अतः इनमें कटुता है किन्तु हताशा कम नहीं है इनमें तलछी और तिलमिनाहट है किन्तु टट कर तार तार हो जान की प्रवृत्ति नहीं है। इनमें शारीरिक मानसिक और प्राज्ञात्मिक सौंदर्य तथा आत्मपथों के प्रति आसक्ति है किन्तु उसमें आवश्यक सदृश्यता भी है। ऐसा नहीं लगता कि ये कवि केवल रूप निप्ता तक ही अपने को सीमित रखना चाहते हैं। कठोर वग सघष को स्वीकार करते हुए भी शोषित और शोषक की स्पष्ट पहचान होने पर भी ये कवि जीवन के अर्थ पक्षों का भी चित्रण करते हैं। प्रारम्भिक प्रगतिवादियों की तरह व्यक्तिगत प्रेम और सामाजिक दायित्व के बीच द्वन्द्व में मानकर ये रहे एक दूसरे का पूरक मानते हैं। इन्हें प्रयोगवादियों की तरह यह भ्रम नहीं है कि वगैरहित समाज की स्थापना असम्भव है या यह कि स्वातंत्र्य की भावना निरपेक्ष मानवमूल्य है। वगैरहित भारतीय समाज में आजकल हमारी स्वतंत्रता की भावना पर किस प्रकार पग पग पर प्रहार होता है किस प्रकार ऊपर से स्वतंत्रता की प्रतीति होने पर भी व्यवहार में स्वतंत्रता बंधन का पर्याय बन जाती है इस हकीकत से ये वाकिफ हैं अतः मानवमूल्यों की दृष्टि से ये कवि समाज के मूलधार को बदलना चाहते हैं और अधिकार विहीन विराट जनसमूह के लिए सघष करने के लिए निम्नमध्यवर्ग के ये प्रतिनिधि कटिबद्ध दिखाई पड़ते हैं अतः इनके गीतों में महानकला का भी अभाव होने पर भी जिस सन्दर्भ में इनका उदय हुआ है उस सन्दर्भ की दृष्टि से इनका विवेक और उससे प्रेरित कलात्मक प्रशंसनीय नहीं है। इनकी दृष्टि स्वच्छ है अतः कला अभी और भी विकसित होगी। सतदृष्टि से सही मांग की खोज होती है पुनः गति में त्वरा 'सौंदर्य आदि तत्त्व स्वतः आते हैं। छायावाद की दृष्टि की स्वच्छता और नवीनता ने ही महान कला दी थी। कामायनी के पीछे उदात्त जीवन दृष्टि ही काम पर रही है अतः मैं जब इन गीतों की अधिक प्रशंसा करता हूँ तो सम्भावना की दृष्टि से भी ऐसा करता हूँ। किन्तु कुछ प्रगतिवादी विक्षेप कहते हैं कि यह प्रयोगवाद से भी खतरनाक प्रवृत्ति है। यानी स्वयं प्रयोगवाद से वे इयनिए झूठ हैं क्योंकि प्रयोगवाद के दृष्टेष्ट — कथ्य के प्रति वे सहमत नहीं हैं और जब वही कथ्य गीतकारों में मिनता है तो कलात्मक श्रद्धा की कुछ कमी होने पर भी उस कथ्य की भी प्रशंसा नहीं करना चाहते। यह दिग्भ्रम ही कहा जाएगा। सर्वप्रथम काव्य एक दिन में नहीं बनता फिर गीतकारों में एक विनिष्टता है। यदि सभी गीतकारों के चुने हुए गीतों का एक सफल

प्रस्तुत किया जाय तो नये गीतों में कलागत श्रेष्ठता भी मिल सकती है। प्रकाशित व्यक्तिगत सक्तनो में अभी कला की दृष्टि से अच्छे, नुरे सभी प्रकार के गीत शामिल कर लिए गए हैं। गीतकारों की चुनी हुई रचनाओं में कलागत उपलब्धि उपेक्षणीय नहीं है, यह निश्चय पूर्वक कहा जा सकता है। प्रसाद, पन्त, निराला जैसे महाकवियों का रूप अभी भविष्य के धर्म में है !

विचार की दृष्टि से 'नीरज' में 'मृत्युवाद' की बहुत चर्चा हुई है। मृत्यु 'प्रकृति' का अनिवार्य धर्म है, यह दृष्टि वैज्ञानिक है किन्तु सवेदनशील कवि के लिए 'मृत्यु' एक चुनौती के रूप में प्रतीत होती है। मृत्यु से मनुष्य की आशा, आकांक्षा, स्वप्न, निर्माण आदि तत्त्व अवश्य 'कडीघाड़' होते हैं, 'प्रेम' में मृत्यु की अनुभूति 'प्रेम' को एक उपहास का रूप देती है, सौन्दर्य क्षणिक और भ्रम का प्रतीत होने लगता है, "अन्य सामाजिक सम्बन्धों से मैं विछुड़ जाऊँगा"—यह अनुभूति तीव्र होकर कहने के लिए विवश करती है, यह 'मृत्युवाद' नहीं है। मृत्युवाद वह है जो सर्वत्र मृत्यु के दर्शन करे और 'मृत्ति' का उपाय न दिखाई पड़े। 'आशा' मृत्यु पर विजय का दूसरा नाम है। इसके सिवा 'मृत्यु' जीवन का नाश नहीं करती, नवीन के जन्म की आवश्यक शक्ति भी बनती है। पिता-माता अपनी मृत्यु नए जीवन के लिए स्वीकार करते हैं, पुष्प फल के लिए अपना जीवन दान करता है अतः प्रकृति मृत्यु के बावजूद 'चिर नवीना' बनी रहती है, यह दृष्टिकोण यदि कवि में नहीं मिलता तो वह अवश्य मृत्युवादी है। नीरज में कतिपय स्थलों पर मृत्युवाद के स्वर अवश्य हैं परन्तु तमसा उसमें 'जीवनवाद' का विकास भी हुआ है। विज्ञान जब तक 'मृत्यु' पर विजय नहीं पा लेता, तब तक प्रियजनों की मृत्यु पर और अपनी मरणोन्मुख जीवन गति देखकर उत्पन्न होने वाली अनुभूतियों का वर्णन अवश्यम्भावी है, क्योंकि यह अनुभूति आरोपित नहीं, वास्तविक है। इसी प्रकार विवेकशील कवि मृत्यु पर जीवन का जयनाद भी घोषित करते रहेगे, नीरज में भी यह 'जयनाद' मिलता है।^१

मुझे अन्य गीतिकारों में विसवादी स्वर बहुत कम दिखाई पड़ते हैं और यह प्रसन्नता का विषय है।

१ मृत्युवाद—जन्म है यहाँ मरण त्योहार,

दबा लकड़ियों के नीचे पुरुषार्थ पाय का सारा।

अरे कृष्ण पर क्षुद्र बधिक का तीर व्यंग्य सा करता।

भाव प्रक्रिया—गीतकारा व गीत शुद्ध रसवादी परम्परा के काव्य में आते हैं। रसवादी का उद्देश्य यह है कि उसमें किसी एक स्थायी भाव को अत्यन्त माना जाय और उससे संपुष्ट करके चित्त को नय करने का प्रयत्न किया जाता है। कल्पना दुबल होना तथा शक्ति पर अधिकार न होना रसवादी काव्य भावुकता-आतिशय्य (Sentimentalism) में वर्णन जाता है। किन्तु रस समाहित चित्तवृत्ति कल्पना और अभिव्यक्ति कुशलता से संपुष्ट होकर उच्च कोटि का काव्य की सृष्टि करती है।

गीतकारों पर भावुकता-आतिशय्य पुनरावृत्ति वृद्धितत्त्व के अभाव और कल्पना की दुबलता का आरोप लगाया जाता है। यह सत्य है कि अनेक गीतकारों में छिछोरापन मिलता है। चित्तवृत्ति का गामीय सभी में सम्भव भी नहीं है। एक ही गीतकार व कर्क गाता में यह शायद मिलता है किन्तु बहुत से गाता में सफल काव्य भी मिलता है। डा० देवराज न धरता और स्वर्ण नामक अपने काव्य संग्रह की भूमिका में लिखा है कि आज का काव्य मूल वास्तवता से दूर पड़ता जा रहा है। प्रयागवादी विषय में यह आपत्ति ठीक है किन्तु गीतों के विषय में यह आरोप सही नहीं है। गीत आज भी मूल प्रवृत्ति से जुड़ा हुआ है। देखना यह है कि उसकी अभिव्यक्ति में उपयुक्त कौशल है या नहीं। अथवा भावमग्नता की स्थिति में कवि जीवन की अर्थ-दशाओं के साथ उस मूल प्रवृत्ति का सम्बन्ध कर पाता है या नहीं।

स्वयं डा० देवराज की भाषा का देखें तो या शिशु का म वास्तव्य रति की यजना भाविक हुई है यद्यपि अभिव्यक्ति स्वाभाविकीपरक है।

हाय राम का शय सरयू में नया तर रहा है।

सीमा का सिद्धूर अवघ में करता हाहाकार।

(विभावरी)

जीवनवादी—बद कूलों में समुन्दर का शरीर।

किन्तु सागर कूल का बघन नहीं है।

रुके न जब तक साँस न पय पर रुकना पके बगोही।

म तूफानों में चलन का आदी हूँ

तुम मन मेरी भजिल आसान करो।

मैं अकम्पित दीप शानों का लिए

यह निमिर तूफान मेरा क्या करेगा।

(वही)

विश्व-शान्ति पर लिखी हुई गीतकारों द्वारा कविताओं में रति का चित्रण मोहक हुआ है। कहीं-कहीं अप्रस्तुत-विधान की सरलता और उनकी निश्छल मुस्कान का वर्णन है परन्तु गीतों में, रस 'शृङ्गार' ही है। कहीं वह माध्यम के रूप में है और कहीं साध्य के रूप में। गीतकार छायावाद की परम्परा में प्रेयसी के शारीरिक सौन्दर्य का वर्णन करता है अन्तर सिर्फ यह है कि वह किसी परोक्ष-सत्ता के साथ उस सौन्दर्य का सम्बन्ध नहीं जोड़ता। सौन्दर्य की मोहकता का वर्णन कहीं तटस्थता के साथ है, कहीं प्रेयसी के सौन्दर्य में प्रेमी की आसक्ति भी सम्मृक्त होकर चली है, कहीं-कहीं वह आसक्ति 'रमणेच्छा' अथवा 'रिरिसा' का रूप धारण कर लेती है जो अबल के परवर्ती छायावाद की विशेषता थी। 'धर्मवीर भारती' की कतिपय रचानाओं में यह 'रिरिसा' सबसे अधिक मिलती है। छायावाद के बाद इसे 'पतनीमुख' अथवा 'डिकेडेण्ट' भी कहा गया है—

तुम्हारे स्पर्श के ही जुलम से, समय न टिक पाता ।
 इन कीरोखी होठों पर, बरबाद मेरी ज़िन्दगी ।
 तुम्हारे स्पर्श की बादल घुली कचनार नरमाई ।
 तुम्हारे वल की जादूगरी मदहोश पुरवाई ।
 तुम्हें आदिम गुनाहों का बजब सा इन्द्रधनुषी स्वाद ?

“भारती” में सौन्दर्य रीतिकालीन उत्तेजक बिसास का रूप धारण करता दिखाई पड़ता है।

इसके विपरीत जपनाथ नखिन के धरती में बोल में तटस्थ दृष्टि से सौन्दर्य-अवन किया जाता है—

आरही नतंकी क्षिप्त-चरण गुजरित विमल ।
 जड तुहिन-तिमिर विवर्तित प्रेरित,
 आलात-चक्र सा भूम रहा व्याकुल अधीर ।
 सीनी सी पीसी ज्योति अमर
 छटपटा रही वृष-तन्वी सी तम-वक्ष चीर ।

नवीन गीतकारों में “व्यागी” में सौन्दर्य-चित्रण का अभाव मिलता है, उनमें अपने मन की प्रतिबिम्बा, जमाने से शिकायत आदि का वर्णन अधिक है। ‘राही’ में यत्र तत्र चित्रण मिलता है परन्तु स्त्री के चित्रण अस्तिष्ठ नहीं है कवि जम कर चित्रण नहीं करता—

कुछ ऐसे ही सोचन, सोचन का सूनापन,
 झुकी-झुकी सी पत्तक, निगाहे उन्मन-उन्मन ।

दिलकुन बैसी ही बिखरी बिखरी सी बलकें

बि कुल बसा ही अघरो का मान्न कम्पन ।

वीरन्द्र मिश्र ने भी सौंदर्य का चित्रण यत्र तत्र ही किया है। नीरज म भी अपने मन की प्रतिक्रियाओं का ध्वनन ही अधिक है। शम्भूनाथसिंह ने यत्र-तत्र मोहक चित्र खींचे हैं और उनमें तटस्थता भी है। सौंदर्य की महत्ता पर भी ध्यान है—

कम्प सा तन तुम शरद की धूप सी

प्रश्न सा मन तुम बिराट स्वरूप सी

लाजवती आख तुम कर का परस

हिमशिला मैं तुम लपट के स्तूप सी । (माध्यम मैं)

परंतु ऐसे चित्रण यत्र तत्र ही हैं। घनश्याम अस्थाना के भोर के सपन में कतिपय मोहक चित्र हैं। यह विचित्र सत्य है कि प्रेम में आकृष्ट निमग्न होने की घोषणा करने वाले कवि भी सौंदर्य का चित्रण नहीं करते। शिवमगलसिंह सुमन के नाट्य सग्रह का शीपक है पर आख नहीं भरी परंतु शरद सी तुम कर रही होगी बही शृंगार को छोड़कर सौंदर्य का चित्रण कही नहीं है।

अतः नवीन गीतों में विप्रलम्भ का चित्रण अधिक हुआ है और यह भी कुछ नए ढंग का है। गीतकार उड़ू के कवियों की तरह इधर अपनी बीती का ध्वनन अधिक करता है। अर्थात् गीतकार अपने मन की प्रतिक्रिया को विरहानुभूति से कभी कभी अधिक महत्त्व दे जाता है। इससे एक लाभ यह है कि प्रत्येक कवि की भिन्न भिन्न प्रतिक्रियाएँ भिन्न भिन्न उपालम्भ भिन्न भिन्न प्रेम की परिभाषाएँ और भिन्न भिन्न जीवन सत्य मिलते हैं। जीवन के प्रति कवियों का दृष्टिकोण भी ऐसे ही स्थलों पर व्यक्त होता है अतः नवीन गीतों के विरह में व्यक्तिगत तत्त्व अधिक मिलता है परंतु यह इतना विचित्र नहीं होता कि सामान्य पाठक उसका साथ तालमें न बिठा सके। जहाँ मन की प्रतिक्रियाओं का सामान्य जीवन समय बना बना कर कहने की प्रवृत्ति है वहाँ काव्य कौशल अधिक होने पर भी रस दशा नहीं आपाती। त्यागी के गीतों में यही प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है और इसके विपरीत नीरज में यत्र-तत्र किसी अनुभूति ॥ पाठक को रमाने की प्रवृत्ति अधिक है नीरज में भावोच्छवास अधिक है—

कोपता तम थरथराती लो रही

आज अपनी भी न जाती थी बही ।

सग रहा था कल्प सा हर एक पल
 बन गई थी सिसकिया सासों निकल
 पर न जाने क्यों उमर की डोर में
 प्राण बाध तिल तिल सदा गलता रहा ।

यहाँ भाव में डूबने की प्रवृत्ति है । इसी तरह त्यागी के जैसे कोई बनजारा लुट जाए ऐसा खोया खोया है मन में भी यही एक भाव में रमने की प्रवृत्ति है किन्तु अधिकांश गीतों में त्यागी प्रेमिका या उमाने की शिकायत अधिक करते हैं । मेरे होठों को ताला पहना कर तुमने पावों का बन्धन तोड़ दिया मुझ पर इतना अहसान तुम्हारा है अथवा मैं उलझ पिताकर भी तुमको तुमसे खुश हूँ तुम जहर पिताकर भी मुझ से नाराज मगर अथवा मुझ क्षमा कर दो जगवासो अब न कभी मन बहलाऊँगा अथवा स्वप्न सा बोलो अयाचक कौन होगा मर गया माया न दुनिया से कफन भी जैसी गीतियों में यही प्रवृत्ति है । अतः त्यागी में एक अनुभूति विशिष्टता के साथ व्यक्त होती है किन्तु वह एक हल्का सा आघात कर समाप्त हो जाती है । अनुभूति में निमग्न कर देना जैसे कवि को इष्ट नहीं है अतः रस के स्थान पर भावाभिव्यक्ति की प्रवृत्ति त्यागी राही रग जैसे कवियों में अधिक दिखाई पड़ती है । वैदग्ध्य के अभाव होने पर परम्परागत अनुभूति छिछली हो जाती है किन्तु त्यागी अथ गतिकारों से अधिक इसीलिए होनहार दिखाई पड़ते हैं कि उनमें उक्ति को आकषक बनाने की कला अधिक है—

अतृप्ति—गंगा मैया तेरे तट पर बस कर भी मैं रहा पिपासित
 अपने प्यासे लघर दिखाकर सागर से यह वान कहूँगा ।

आंतरिक गुणों पर रीझ—मन की उजली किरना से बाध मुझ
 काजल की डोरी पर विश्वास न कर ।
 शब्दों के इतने बाण नहीं साधो
 आँसू की हलकी चोट बहुत होगी ।

फिर इस गुणत्रियता को आगे कवि व्यक्त नहीं करता सामान्य सत्यों या परिभाषाओं में फँस जाता है—

जीवन सपने की कल्पित काया है
 चेतनता केवल भागी का भ्रम है
 पायल जिसको हँसकर दोहराती है
 वह पग की मजबूरी का सरयम है ।

राग या विराग मे जब तक कवि मग्न होकर मग्न बना नही रहता उस मग्नता को अथ अनुभूतियों से पुष्ट नही करता तब तक तल्लीनता उत्पन्न नही हो सकती । उक्त सभी कवियों मे अभी यह कमी है । हलकेपन का यह भी एक कारण है । अपेक्षाकृत नीरख मे निमग्नता अधिक है अभी न जाओ प्राण प्राण मे प्यास जेष है अथवा आज मेरी गोद मे शरमा रहा कोई बाद से कह दो नही वह मुस्कराए अथवा एक गीत गा रही है जि दगी में एक ही धारणा अथवा अनुभव को दूर तक चिन्तित करने की प्रवृत्ति है ।

नाना गीतों मे इतना आसू और दरद का इजहार होने पर भी अपि प्रायः रोदति वाली गम्भीर सवेना की कमी का कारण है कि गीतकार ठहर कर एक अनुभव को अथ नाना अनुभवों से पुष्ट नही करना चाहते । कला की यह पुरानी किंतु श्रष्ट पद्धति यी इधर इसका ह्रास हो रहा है फिर भी गीतकारों मे भाव को ही काय का प्राण माना जाता है विचारणा को उसका अंग माना गया है अतः वह सीधी रस-काय के माग पर चलती दिखाई पड़ती है ।

यदि हम कालिदास पठ निराना आदि को ध्यान मे रखकर न देख तो इधर के गीतकारों में लघु भाव-खण्डों की आकषक अभि यक्ति हुई है । प्रयोगवाजियों का यह आरोप मिथ्या है कि गीतकार प्रवृत्तियों से ऊपर उठना नही चाहते । प्रेम का जो रूप इधर वर्णित हुआ है वह सामान्य है उसमे व्यक्तिकता व्यक्तिविशिष्ट नही बन गई और न प्रेम को 'याद' के रूप मे स्वीकार किया गया है । अथ जो कुछ कवियों को बहना है उद्गवालों की तरह वे प्रेम के माध्यम से कह गए हैं अतः उसमे उपदेशवात् नही आ पाया । इसके सिवा इन गीतकारों का प्रेम आरोपित नही उगता है । जीवन सघप की कठोर धूप से प्रेम के वक्ष को हरा भरा रखने का साहस इन कवियों मे अवश्य है वह प्रेम जीवन का एक अंग है अगी वह कही नही बन पाता यह भी इधर के गीतों की विशेषता है ।

कल्पना प्रकृति और अभिव्यक्ति प्रक्रिया —बार-बार यह कहा जाता है कि गीतकार का स्तर गिर गया है वह गायक अधिक है कवि कम । अशत यह आरोप सही है । कविता को जन प्रिय बनाने के लिए प्रौढ़ता में कमी अवश्य आई है । छायावादी स्तर अब नहीं दिखाई पड़ता है । संश्लिष्टता के स्थान पर विश्लिष्टता इधर बनी है । प्रसाद गुण बढ़ा है परन्तु स्तर भी गिरा है परन्तु सबत्र सब गीतों में ऐसा नही है । तानिया का ध्यान रखकर गीत भी

लिखे गए हैं जो कवि के मुख से प्रिय लगते हैं किन्तु प्रकाशित होने के बाद पढ़ने समय वे 'हलके' लगते हैं किन्तु ऐसे गीत भी अनेक हैं जो सरल भी हैं और मार्मिक भी और पन्ते समय भी आनन्द देते हैं ।

कल्पना का काय चित्रण है । गीता में भावसंचालित चित्रण अधिक है । प्रेयसी के शारीरिक सौन्दर्य का चित्रण कम है परन्तु प्रकृति और अपनी भावनाओं को मूर्ति देने की प्रवृत्ति अधिक है । प्रगतिवाद की 'स्वाभावोक्ति' न अपनाकर गीतकार 'समाधि गुण' अधिक अपनाकर चले हैं । 'समाधि गुण' क्या होता है, जहाँ एक वस्तु के धर्म से दूसरी वस्तु को युक्त कर दिया जाय । छायावाद इसीलिए सुन्दर था क्योंकि उसने 'समाधि गुण' से जड़ प्रकृति और अनसूनी भावनाओं पर चेतन जीव की चट्टाओं का आराध किया था अतः कान्य को दान्तविक भाषा का निमाण हो सका । यह विधि गीतकार भी अपनाते हैं ।

विकल्पों के पीर पहने की दिशा
आधिया के पर सागर भी निगा
पवता की बाँह पकड़े या पवन
सिंधु को सर पर उठाव या गगन
नील सर में नाद की नीली लहर
छोत्रती है भार का ठंड रात भर (नीरज)

तूँदा की तकदीर भी गई, य कैसी जल भरी घटाएँ ।

कोकिल का सगीत डस लिया, कलियाँ हैं या विपकम्पाएँ ।

आँख में काजल लगाए चाँद जिसकी

तारका के गाँव घर घर धोत्रता है — (स्वागी)

यह प्रक्रिया जड़ को चेतना और अमूर्त को मूर्त करने की कल्पना-शक्ति पर आधारित है । छायावाद जैसी प्रीतिता अभी गीतकारों में नहीं है परन्तु उनमें 'शक्ति' है और उसका विकास हो रहा है । दूसरे नवीनता के नाम पर व्यर्थ आपाधापी गीतकारों में नहीं है । वे अनुभूति पर अधिक दल देते हैं, सामान्य अनुभूति पर । अस्तुता का नित नया अनुसंधान कल्पना के हाथों अपने को बेच देना है । इसका अर्थ यह नहीं कि उनमें परम्परागत उपमान ही हैं । परन्तु "नवीन" की उनकी अनुचित भरमार नहीं है ।

'शब्दस्वर वाला दुग्धा, सिसकती धाम का गमगान, अपूर्जितमूर्ति का धुपचाप, फागुन की आँखों में सावन, (वीरन्द्र मिश्र), धार सागर से यमुना की

भाँवर, चहकती ड्यौड़ी जैसे कोई बनजारा लुट जाए ऐसा खोया-खोया है मन,
पतपर को सूखी अलकें, आवारा बादल, सभ्य सितारे, (त्यागी) कोयले की
घान की मजदूरिनी सी साग परकीया सी सड़क भीले श्मशान से सुलपते प्राण
(नलिन) बालविधवा सी बरसती आख (सरोज) ।

इस प्रकार के बनेक नए उपमान गीतों में मिलते हैं परन्तु नए उपमानों
के लिए गीत नहीं लिख जाते । जोरा अप्रस्तुत विधान चमत्कारवाद है । जहाँ
अलंकार अनुभूति को व्यक्त करने के लिए सहायक नहीं बनता अर्थात् अनुभूति
से ध्यान हटकर नहा अप्रस्तुतों की चक्काचौध में मन फँस जाता है वहाँ
उच्छ्वकोटि का काव्य नहीं माना जा सकता । चित्रण-शक्ति का चमत्कार वस्तु
व्यजना में स्वतंत्र रूप अवश्य धारणा कर लेता है किन्तु वहाँ भी वस्तुवस्तु के
गुण कम द्रव्य आदि से ध्यान अधिक नहीं हटना चाहिए । अतः गीतकारों
में कल्पना वैभव कम मिलता है भाव-वैभव अधिक है । कल्पना भाव की
सहायक रूप में ही गीता में दिखाई पड़ती है ।

प्रकृति कल्पना के नेत्रों से देखने पर ही सुन्दर दिखाई पड़ती है
अल्पमात्र वह जड़ और नीरस पड़ती है । कल्पना ही जीवन और प्रकृति की
छाई को भरती है । गीतों में प्रकृति न तो कवि के लिए शरणस्थली है न
प्रकृति पुरुष (ब्रह्म) के दर्शन का माध्यम है जैसा कि छायावादी में होता था ।
प्रकृति प्रेरणा का स्रोत सौन्दर्य का आधार और प्रेम की परिधि के अन्तिम
छोर की प्रतीति होती है । सुमन ने प्रकृति का प्रिया पर सुन्दर आरोप किया है
काव्य । ऐसी रचनाएँ और अधिक होती—

झरद सी तुम कर रही होगी कही शृंगार ।
बास सी मेरी व्यापक बिखरी चतुर्दिक्
बादल सा उमड़ा हृदयगत प्यार ।
भा रही होगी उड़ती नील-अचल
सौल लहरों का प्रधात प्रमार
देखने को नयन-खजन विकल खचल
वर्ण की घड़वन उभार-उतार ।
कब डलेगी दूधिया मुस्कान गगनीर ।

(पर बाँधे नहीं भरों)

प्रकृति में मन का प्रतिबिम्ब—

तुम प्रतीची के पगों में चू पड़ा निष्प्राण फन सा पीत दिनकर ।
जड़ तुहिन-पुत्रिज सधन तदित नुरासा रंगता आता भयकर

तारिकाएँ चकित, बीहड़ में भ्रमित मन, कल्पना का पथ सकुल !
 दमे कठ कठोर तम की चुटकियो में, चीखता व्याकुल कराकुल !
 छटपटाना मुक्ति का वर्षर्ष, गर बेकार !

उत्तर बायीं साँझ, तम के मौन पथ पसार ! (नलिन)

नीरज ने प्रचलित प्रतीकों की ही प्रकृति से चुना है, दीपक, शलभ
 भ्रमर आदि । उर्दू का भी यह प्रभाव है । हम पीछे दिखा चुके हैं कि उर्दू का
 कवि कतिपय प्रतीकों द्वारा ही गहन अनुभूतियों को व्यक्त कर लेता है । अतः
 “कौपता तल दरपराती सी रही” जैसी प्रचलित पंक्तियाँ ही नीरज में अधिक
 हैं, मानवीकरण से कुछ वैचित्र्य अवश्य उत्पन्न कर दिया गया है ।

प्रकृति : अभिव्यक्ति का माध्यम—सूर्य पी रहा समुद्र की उमर
 और चाँद बूँद-बूँद हो रहा ।
 बूँद गोद में लिए अँगार है ।
 जोठ पर अँगार के बहार है !

सूर्य उठाए हुए चाँद की जर्मी निज कंधों पर ।

और कत्ती के सम्मुख उपवन का कफ़ाल पड़ा है !

नीरज में पिष्टपेषण अधिक मिलता है, मुरचाए हुए प्रकृति के उपकरणों
 का प्रयोग गीत को ‘हलका’ कर देता है—

आार बंधर पर घर मैं मुस्कया हूँ ।

मैं भरघट से जिन्दगी बुला लाया हूँ ।

अथवा

बन्द मेरी पुतलियों में रात है ।

हात बन बिखरा अघर पर प्रात है ।

जिन्दगी का नाम ही बरसात है ।

नीरज इसी ‘नकल’ से इधर कुछ अप्रिय होने जा रहे हैं, उनमें ताड़गी
 की जगह ‘बामी’ उक्तियों और “बासी प्रकृति चित्रप” बहुत मिलते हैं ।

‘स्यागी’ में भी प्रकृति का स्वतंत्र स्वरूप नहीं है, ‘प्रेम’ का वह माध्यम
 भर है, अपने मन को मूर्तित करने का सहारा मात्र—

जो समुन्दर की ठंडह घर ठंडी है जल खोले—

अब उती बागी लहर के हाथ का कण बनूँगा ।

विजलियों की बेरहम बेताबनी पर

मुस्करा भर दूँ, अगर, वे रो पड़ेंगे

न्यायिक सौन्दर्य-दर्शन हमारी प्रवृत्तियों के परिष्कार की एकमात्र ओपधि है मानवता में जो अपरिष्कृता और पकिलता रहती है उसका शोधन सौन्दर्य ही करता है ।

अभिव्यक्ति कुशलता पर प्रगतिवाद के बाद बहुत बल दिया गया है । प्रगतिवाद में सरलता की शीक में काव्य प्रवृत्ति वर्णन के क्षण में वस्तुपरिगणन भावों के वर्णन में छिछला भावोद्गार और विचारों के वर्णन में पद्यबद्ध समाचारपत्रीयत्व से संयुक्त होने समा या अत दोस्तों और दुश्मनों दोनों ने प्रगतिवाद की इस कमी पर प्रहार किए । फलतः उक्ति को आकर्षक बनाने पर बल दिया जाने लगा । अशक के चादनी रात और अजगर में यह प्रवृत्ति स्पष्ट दिखाई पड़ती है कि कवि कथन प्रणाली का आकर्षक बनाने में दक्षिण है । भाव अपने में मनोविज्ञान का विषय है और विचार शास्त्र का विषय है किन्तु जब ये काव्य बनते हैं तब इहे आकर्षक उक्ति का माध्यम स्वीकार करना पड़ता है अन्यथा उनकी सत्ता काव्य न होकर मनोविज्ञान या दर्शन होगी । इसीलिए हमारे यहाँ विशिष्ट उक्ति को ही काव्य कहा गया था । प्रत्येक उक्ति यदि काव्य होगी तो हे राबा ! घृतसूप समन्वित भोजन दो इसे भी काव्य मान लिया गया होता ।

गीतकारों का ध्यान इसीलिए इधर उक्तिकौशल पर अधिक दिखाई पड़ना है सीधा भावोद्गार अब पसंद नहीं किया जाता । प्रगल्भता का इसी कारण त्यागी में अधिक विकास दिखाई पड़ता है । नीरज में प्रगल्भता की मात्रा पर्याप्त है । नलिन में रस और व्यंग्य तो है परन्तु लाक्षणिक वैचित्र्य कम है अतः धरती के बोल चर्चा का विषय नहीं बन सका । डा० कमलेश कविसम्मेलनों में खूब पढ़ते हैं परन्तु वह पीछे पड़ गए हैं न्यायिक उनमें विदग्धता का अभाव है । भावोद्गार मात्र को इधर कम महत्त्व मिल रहा है । अभिघात आउट आफ डट होती जा रही है । द्विवेदीयुग के अनेक कवि अभी जीवित हैं हरीशकर शर्मा की कविताएँ अब क्यों पिछड़ी हुई मानी जाती हैं ? क्योंकि इनमें विदग्ध नहीं है नई कल्पना और नया अप्रस्तुत विधान नहीं है । यह हर कवि जानता है कि साहित्य विश्व की वस्तु बन गया है किन्तु गीत फरोश शोषक कविता में भवानी० मिश्र ने जिस ढंग से व्यंग्य किया है उस ढंग से अब कोई कवि प्रस्तुत नहीं कर सका अतः गीत फरोश हिन्दी समार में बहुत आदृत हुई यदि इसमें सीधा उद्गार होना या कोरी हुकार होती तब यह प्रभाव न रह पाता ।

कतिपय भीतकारा ने इसके लिए पुरानी व्यञ्जना न अपनाकर उदू की वक्रोक्ति अधिक अपनाई है। नीरज पर इसका सबसे अधिक प्रभाव है परन्तु त्यागी और राही की जोड़ी पर भी इसका प्रभाव स्पष्ट है किन्तु हर जगह मौनिकता की रक्षा नहीं की जा सकी न पिष्टपेषण से बचा जा सका है यद्यपि बहुत स्थानों पर मौलिक विदग्धता भी है—

सम्भावना की विलक्षणता—

आने पर मेरे बिजली सी कौंधी सिफ तुम्हारे हृदय में—
नगता है जाने पर मेरे सब से अधिक तुम्ही रोओगे ।
मैं आया तो चारण जसा गाने लगा तुम्हारे आँगन ।
हसता द्वार चहकती ड्योड़ी तुम चुपचाप खड किस कारण ।
मुझको द्वारे तक पहुचाने सब तो आए तुम्ही न आए ।
नगता है एकाकी पथ मर मेरे साथ तुम्ही होओगे ।

यहा उक्ति का चमत्कार विरोध पर आधारित किया गया है। यह विरोध त्यागी का अपना अस्त्र है।

सिंघ को घर खींच लाओ श्रुति को दासी बनाओ ।
किन्तु ये घर से नयन विक्ते नहीं हैं।

यहा भी सिंघु और बिडु में विरोध देखकर ही आमुआ को समुद्र के सम्मुख खड़ा किया गया है।

इसी तरह कचनबलश और खारे आँसू यज्ञ और गीत शोर मचाने वाली आधी और मौन बने तूफान शूल और मुस्कान उम्र और जहर जीवन की धूल और जन्मदिन सूरज की अगवानी में मग्न ससार और बुझते दीपक के मिहाने बठा कवि आदि परस्पर विरोधी वस्तुओं तथ्यों धारणाओं प्रतीकों अथवा भावनाओं को सम्मुख नाकर कवि चमत्कृत करना चाहता है। अपनी सवेदना की सच्चाई के कारण वह अपने वाय में सफल होता है।

राही में यह बौशान उस मात्रा में नहीं है अतः नहीं कही वह सनीमा के स्तर पर उतरते प्रतीत होते हैं —

गाऊ जब तक गीत भीत तुम जगते रहना ।
उसके बाद अभिघात में तथ्यों पर चरचर—
तुम मूढोगे पलक तमिल्ला घिर आएंगी ।
गीतों के चंदा पर बिजली घिर आएंगी ।

इस शैली से गीत शिथिल लगने लगता है। अतः 'राही' में अभी बचपना बना हुआ है। वीरेन्द्र में भी यही प्रवृत्ति है। वीरेन्द्र समग्रतः 'कठकवि' हैं अतः उनके मुख से जो गीत प्रिय लगते हैं, वही गढ़ने में हलके लगते हैं। प्रेरणा भरने के लिए सीधा मार्ग उपदेशक का होता है, कवि का नहीं—

तू सिसकती शाम सा गमगीन है
आ तुझे खिसती किरन तक ले चलूँ
बीत के रूपम गगन तक ले चलूँ।
स्वप्न तेरे उड़ गए आकाश से
तू पुजा तो आँतुओं के हार से

एकदम विष्टपेष्टित उक्ति है। इसी तरह "आज मुझसे कहा गीत ने, मन किसी रूप का जीतने मौज से हार जा" अथवा "तुम्हारे प्यार की देहली बुलाती है मुझे, इसी से मैं तुम्हारे द्वार आया करता हूँ" आदि पंक्तियाँ बेधम प्रतीत होती हैं। नीरज उर्दू वालों के पद्यचिन्हों पर चलते हैं और कभी कभी चुपचाप उर्दू कवियों का अनुकरण भी कर डालते हैं वन वैलक्षण्य का निर्वाह उनमें अधिक है—

जो उठे शायद झलम इस आस में, रात भर रो रो दिया जलता रहा।
रूप की इस काँपती ली के तले, यह हमारा प्यार कितने दिन चलेगा।
मत फरो प्रिय! रूप का अभिमान, ब्रह्म है धरती, कपन है आस्मान।

नीरज की लम्बी रचनाओं में, यथा नील की बेंटी के नाम, कानपुर के नाम, पाकिस्तान के नाम आदि रचनाओं में भी मौलिकता और भाविकता दिखाई पड़ती है। नीरज की उर्दू की हमजोली हिन्दी को न पढ़कर उर्दू ही पढ़ लेंगे, ऐसी इच्छा बार-बार मन में उठती है। वस्तुतः दोनों शैलियों का अपना-अपना आनन्द है, अपनी-अपनी सुगन्धि और कला। इसीलिए ही नीरज की हवाइयाँ सफल नहीं हो सकी और आचार्य कमलेश की हवाइयाँ प्रभावित बन करती हैं मनोरञ्जन अधिक करती हैं। "स्ट्राइकिंग" और अप्रत्याशित गिरान से युक्त अंतिम पंक्ति के बिना हवाई कामयाब हो नहीं सकती।

नवकवियों की सूची विस्तृत है, यहाँ कतिपय गीतकारों पर ही विचार किया गया है किन्तु इससे गीतकारों की सामान्य उपलब्धि और कमियों का एक अन्दाज हो सकता है। नवीननम गीतकारों में जयत्प्रकाश चतुर्वेदी, देवेन्द्रशर्मा इन्द्र, त्रिसोकीप्रसाद शर्मा, कुन्दन, बुजेंद्र रावेश, सच्चिदानन्द

तिवारी, गोपेश, श्रेम, सुधा, रसाल, शाति, पद्मा सुधि, बैलाश बाजपेयी, पापाण, सुरेश अवस्थी, कीर्ति चौधरी, रामकुमार चतुर्वेदी, श्रेय, सोम आदि गीतकार और कवि गीतो में भी नए-नए प्रयोग कर रहे हैं। पुराने गीतकारों में हंसकुमार तिवारी, माखनलाल चतुर्वेदी, जानकीवल्लभ शास्त्री, गंगाप्रसाद पांडेय, बलबीर सिंह रंग, सुमन आदि अब भी सक्रिय हैं। अचल और बच्चन तो नवगीतकारों से भी अधिक कार्यरत दिखाई पड़ते हैं।

इस प्रकार गीतकारों की एक अच्छी टोली हिन्दी में कार्य कर रही है। आज काव्य जब एक वर्ग द्वारा अधिक गद्यमय और विचार-बोझिल बनाया जा रहा है तब गीतकारों द्वारा प्रसाद, भाषुर्य, संगीत और छन्द की रक्षा करना एक महत्वपूर्ण कार्य समझा है। कवियों में विचार तत्त्व की दृष्टि से स्वच्छन्दतावाद और मानवतावाद के स्वर इतने अधिक प्रबल हैं कि 'प्रेम' के मधुर अनुभव वर्णनों द्वारा ये कवि 'तुमुल कोलाहल' में हृदय की बात कहते प्रतीत होते हैं, और साथ ही समाज की विषमता के भी ये विकट विरोधी हैं अर्थात् कान्ति के जय-धोष और मधुर प्रेम के कोमल पक्ष के उद्घाटन द्वारा ये गीतकार हिन्दी की जनवादी परम्परा का भार संभाले हुए हैं। भाषा सरल होने और दूसरों के मन की बात कहने के कारण ये गीत-कवि अधिक जनप्रिय हैं। इनका भयकर विरोध केवल प्रयोगवादी कर रहे हैं क्योंकि इनकी जनप्रियता उन्हें छटकती है। कवि सम्मेलनों और कवि गोष्ठियों द्वारा गीतकारों ने हिन्दी के प्रचार में अत्यधिक योग दिया है। बहुत से केवल कण्ठ कवि ही हैं, वे सीख रहे हैं, बहुत से कवि सम्मेलनों के लिए 'पीपुलर' गीत लिखकर प्रौढ गीत और कविताएँ भी लिखते हैं। कुछ गीतकार कवि सम्मेलनों के पेशेवर कवि नहीं बनना चाहते। उनके गीत केवल प्रकाशित ही होते हैं किन्तु इससे उन्हें अपना एक स्तर सुरक्षित रखने में सुविधा भी रही है। कवि सम्मेलनों में उर्दू की नकल बहुत होने लगी है, यहाँ तक कि कवि सम्मेलनों में 'मयधाना' और 'साकी' के बिना अब काम नहीं चलता दीखता। हिन्दी के नवयुवक कवियों की इस प्रवृत्ति से हिन्दी बदनाम होगी, वैसे ही चारों ओर से उस पर प्रहार हो रहे हैं अब छायावादियों ने जैसे अपना स्तर नायम किया था, वैसे ही गीतकार को नैतिकता और साहित्यिकता के स्तर से पतित नहीं होना चाहिए। इसके सिवा 'गीतकार' का अध्ययन प्रायः पिछड़ा हुआ माना जाता है। यह धारणा कुछ गलत भी है परन्तु इस आरोप में सत्य का अंश भी है। स्वच्छन्दतावादी कवि भोली, बायरन, गेटे, प्रसाद, रवीन्द्रनाथ आदि कवियों का अध्ययन कितना गंभीर था। तभी वे मनुष्य की मूल समस्याओं

का समाधान अपने काव्य द्वारा कर सके। जो दृष्टि आपकी है, जो रसि आपकी है, उसके अलावा भी बहुत सी दृष्टियाँ और रसियाँ हैं, इन सबसे परिचय होने पर ही अपनी दृष्टि का विस्तार होगा और रसि का परिष्कार।

यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है समग्रतः हिन्दी का नया गीत-काव्य केवल प्रगति के पथ पर ही नहीं है, वह एक भविष्य पूरी भी कर चुका है। इन यात्रियों में अभी कोई 'प्रसाद', 'निराला' या 'रवीन्द्र' नहीं दिखाई पड़ता परन्तु परिमाण से ही गुण का विकास होता है, इन शत शत सहयात्रियों में बहुत से 'प्रसाद' छिये होंगे, ऐसी आशा प्रकट करने में कोई आत्मप्रवचना नहीं प्रतीत होती।

षष्ठ प्रवाह

प्रयोगवाद

समाज को बदलने के लिए जिस प्रकार समाजवादी शक्तियाँ शक्तिशाली बन रही हैं उसी प्रकार आज साहित्य में प्रगतिवाद संचर रहा है। समाजवादियों में अनेक भेद हैं किन्तु इनमें अमानिक समाजवाद केवल साम्यवाद को माना जाता है। समाजवादी जनतन्त्र में विकास करते हैं अनेक राजनितिक दलों की आवश्यकता मानते हैं और सत्ता व्यवस्था को अधिक आवश्यक मानते हैं। साम्यवादी देशों में एक ही राजनितिक दल है और सवहारा की तानाशाही वहाँ स्थापित है। समाजवादी दल जैसे 'रोहियापार्टी' व पी० एस० पी० इसे व्यक्तिगत स्वतन्त्रता का हनन करते हैं क्योंकि एक दल के द्वारा जनता की आवाज दब जाती है। साम्यवादी भी सामाजिक जाति के लिए जनतांत्रिक व्यवस्था को स्वीकार करते हैं। भारतीय साम्यवादी दल अब धार्मिक तरीकों से ही जाति को सम्भव मानता है। यशपाल के नवीनतम उपन्यास 'झाँझ और सच' में यही विचार अब व्यक्त हुआ है। किन्तु 'साधना' के सम्बन्ध में मतभेद होने पर भी सभी समाजवादी यह मानते हैं कि वर्ग रहित समाज के निर्माण के लिए निम्नी पूँजी पर जनता का अधिकार होना चाहिए। प्रतियोगिता के स्थान पर सहयोग के आधार पर उत्पादन-व्यवस्था आधारित होनी चाहिए। हमारी राष्ट्रीय सरकार ने भी लक्ष्य के रूप में समाजवादी व्यवस्था को ही ध्वनित किया है। साधना के सम्बन्ध में मतभेद अवश्य है परन्तु लक्ष्य के विषय में कोई मतभेद नहीं है।

इससे विरुद्ध राजनीति में पूँजीवादी चिन्तन भी चल रहा है जो प्रतियोगिता को ही विकास का आधार मानते हैं। ऐसे लोग समाज में परिवर्तन के हामी न होकर व्यक्तिगत आकांक्षा पर अधिक बल देते हैं।

ये समाज में एक राजनैतिक दल को स्वतंत्रता का नाटक मानते हैं किन्तु समाज पर कतिपय व्यक्तियों का आर्थिक स्वाधिकार का समर्थन करते हैं यद्यपि उसे स्पष्ट कहते नहीं हैं। अमेरिका का फ्रीडमर प्राइज या स्वच्छन्द उत्थान और उद्योग का सिद्धान्त इन्हीं अधिक पसन्द है फलतः इस और चीन आदि साम्यवादी देशों की प्रत्यक्ष धान से ये लोग घणा करते हैं। साहित्य में यही प्रवृत्ति प्रयोगवादी के रूप में प्रचलित हुई जो प्रगतिवादी मान्यताओं के विरुद्ध मान्यताओं और मानव-मूल्य का प्रचार कर रही है। जिस प्रकार प्राग्विकवादि में कुछ उपवासपक्षी कुछ जननरवादी कुछ मध्यम मार्गमतावलम्बी हैं उसी तरह प्रयोगवादि में भी कुछ साम्यवादी और समाजवाद के चरम शत्रु हैं कुछ नरम नीति अपनाने हैं और कुछ योरोप के उन कवियों और विचारकों के अनुगामी हैं जो समाजवाद विरोधी हैं जैसे इन्ग्लैंड जीनपाल सान आदि। किन्तु यह स्मरणीय है कि प्रारम्भ में प्रयोगवाद एक साहित्यिक विद्या (Form) अपना रीति के रूप में ही प्रचलित हुआ था अतः बहुत से प्रगतिवादी केवल विद्या के अनुगमन-कर्ता बनकर सम्मुख आए ये भी प्रयोगवादी कहलाते हैं किन्तु ये केवल धनी की दृष्टि से ही प्रयोगवादी हैं विचार की दृष्टि से ये प्रगतिवादी हैं। सामान्य पाठक इस अन्तर को नहीं समझ पाता परन्तु विचारतत्त्व की दृष्टि से प्रगतिवादी प्रयोगवाद और प्रगतिवाद विरोधी प्रयोगवाद—ये दो रूप स्पष्ट दिखाई पड़ते हैं।

सन १९४३ ई० में तार सप्तक के प्रकाशन से १० दि० में प्रयोगवाद का प्रारम्भ माना जाता है। अणाय जी ने वस्तुतः विद्या के आधार पर विभिन्न विचारधाराओं के कवियों की नई शैली की कविताओं को तारसप्तक में संकलित किया था। इन कवियों में डा० रामविशाल शर्मा नेमिचन्द्र जन भारतभूषण अग्रवाल और गजानन मुक्तिबोध जैसे प्रगतिवादी विचारक भी थे। प्रभाकर माधवे भी तब साम्यवाद से प्रभावित थे और गिरजाकुमार माधुर साम्यवाद के विरागी नहीं थे प्रगतिशील थे। इन समाजवादियों को भी प्रयोगवादी केवल शैली के कारण ही कहा जाना चाहिए वस्तुतः इनकी रचनाएँ प्रगतिवादी प्रयोगवाद के अतग्त प्रतिष्ठित की जानी चाहिए।

अणाय ने तारसप्तक की भूमिका में कहा था और उसे द्वितीय सप्तक की भूमिका में दहराया भी कि प्रयोगवाद कोई वाद नहीं है। किन्तु प्रयोगवाद वस्तुतः वाद के रूप में प्रचलित हो गया और प्रारम्भ में अणाय

की भूमिकाओं तथा कविताओं में समाजवाद-विरोधी विचारधारा तथा बाद में इलाहाबाद के कवियों द्वारा समाजवाद-विरोधी विचारधारा से 'प्रयोगवाद' वस्तुतः एक 'वाद' के रूप में प्रचलित हुआ। "नयी कविता के प्रतिमान" जैसी पुस्तकों, स्फुट लेखों, 'नयी कविता' की भूमिकाओं तथा कवियों की घोषणाओं में प्रगतिवाद-विरोधी जीवन-दृष्टि का रूप स्पष्ट हो गया। "नए मानव मूल्य," 'अधिकार और दायित्व,' आदि पर "आलोचना" नामक मासिक-पत्र में प्रकाशित लेखों (तब, जब 'आलोचना' के सम्पादक धर्मवीर भारती, 'साही' जगदीश गुप्त आदि थे) तथा निकप' जैसे "सकलनों" में प्रकाशित रचनाओं द्वारा भी प्रयोगवादी सिद्धान्त सम्मुख आए—जीवन, जगत् के प्रति तथाकथित इस 'नये' दृष्टिकोण से हिन्दी में 'प्रयोगवाद' स्पष्ट हुआ।

'वाद' का अर्थ सिद्धान्त-विशेष है। समाज और जगत् के प्रति सिद्धान्त की दृष्टि-रूपता के कारण 'वाद' शब्द का प्रयोग किया जाता है। यद्यपि 'प्रयोगवाद' के पास गम्भीर जीवन दर्शन नहीं है, वह 'प्रगतिवाद' या 'अध्यात्मवाद' की तरह सभी तत्त्वों (Phenomena) की व्याख्या नहीं कर सकता परन्तु फिर भी प्रयोगवाद की कुछ मान्यताएँ हैं, जिन पर विचार आवश्यक है क्योंकि 'काव्य' का यही "वर्ण्य तत्त्व" है।

यहाँ यह वह रचना आवश्यक है कि मलिन विलोचन शर्मा, केसरी-कुमार और नरेश ने अपने नामों के आदि अक्षर को लेकर "नवैकवाद" चलाया, यह वस्तुतः केवल शैलीगत 'वाद' था और शैली में भी परम्परा का पूर्ण बहिष्कार चाहता था अतः इन तीन कवियों के साथ ही, यह 'वाद' सम्बद्ध है, हिन्दी में इसका प्रचार नहीं हो सका। प्रत्येक शब्द प्रयोग में नवीनता लाना ही इसका लक्ष्य था। अतः 'नवैकवाद' की वैचारिक पृष्ठभूमि प्रस्तुत करने की यहाँ आवश्यकता नहीं है।

प्रयोगवादी विचारधारा—हम यह चुने हैं कि हिन्दी-काव्य-मृजत मुरूपत नए युग में निम्नमध्यवर्ग अथवा मध्यवर्ग के शिक्षित व्यक्तियों द्वारा हुआ है। सन् २६ के बाद प्रगतिवादी विचारधारा के साथ सादात्म्य करने वाले कवि 'प्रगतिवाद' का पथ अपना कर चले। और प्रारम्भ में प्रगतिवाद से प्रभावित होने वाले किन्तु उससे साथ सादात्म्य न कर सकने वाले कतिपय नवयुवक क्रमशः इसके विरोधी होते गए। प्रारम्भ में प्रगतिवाद को परम्परा-वादियों का विरोध सहन करना पड़ा और बाद में प्रयोगवादियों का। प्रयोग-वादियों ने अस्तुति और अपरिपक्व चिन्तन के परिणामस्वरूप आज परम्परावादी

और प्रगतिवादी दोनों उसका विरोध कर रहे हैं। और यह विरोध शैली का विरोध नहीं है मायताओं का विरोध है। शैली का विरोध इस देश में कभी भी नहीं चल सका। कवियों के स्वभाव के अनुसार अनेक रीतियाँ हो सकती हैं इसका निषेध कुतक के समय में ही हो चुका था—

‘कविस्वभाव भेद निबधन’ केन कायप्रस्थानभेद समञ्जसता गाहते

किंतु काय केवल रीति मात्र नहीं है उसमें कवि के दृष्टिकोण का महत्वपूर्ण स्थान है। विवेक भाव का सख्य निर्धारित करता है अतः विवेक युगधर्म के विपरीत होने पर उच्चकोटि के काव्य का शत्रु साबित होता है। विवेक भाव की सृष्टि भी करता है यह भी स्मरणीय है।

ध्वस्तन का विकास—प्रभाकर माचवे के अनुसार छायावाद आभरति मृत्यु प्रेम और स्वप्नपूर्ति से ग्रस्त था। और प्रगतिवाद प्रदत्त प्रियता भौंड्य परपीठन प्रेम और प्रचारवाद से।

हम देख चुके हैं कि यह आरोप अशत ही सत्य है अतः इस पर हम विचार नहीं करना चाहते।

‘माचवे के विचार केवल काय से सम्बन्धित हैं इसी प्रकार अज्ञ के विचार तारसप्तक में केवल काय से ही सम्बन्धित हैं —

(१) कवि की सबसे बड़ी समस्या है काव्य विषय की सामाजिक उत्तरदायित्व की सचेतना के पुनः स्तकार की।

(२) मुख्य समस्या है साधारणीकरण की और कवि की प्रयोगशीलता की ओर प्रेरित करने वाली सबसे बड़ी शक्ति यही है।

(३) प्रयोगवादी शब्दों के साधारण अर्थ में बड़ा अर्थ भरना चाहता है।

(४) नए शब्दों का अन्वेषण करना चाहिए।

(५) प्रयोगवादी भाषा को अपर्याप्त मानकर विराम संकेती से सीधी तिरछी सक्तीरो से छोटे बड़ टायप से सीधे या उल्टे अर्थों से लोगों और स्थानों के नामों से अपूरे वाक्यों से उलझी हुई संवेदना की सृष्टि को पाठको तब अदृष्ट पढ़वाना है।

(६) साधारणीकरण की प्रणालियाँ चमकर रह गई हैं।

(७) जो व्यक्ति का अनुभूत है उसे समष्टि तक कैसे पहुँचाया जाय यही पहली समस्या है जो प्रयोगशीलता को सतकारती है।

यहाँ सामाजिक दायित्व शब्द को छोड़कर शेष सब अभिव्यक्ति के विषय में ही कहा गया है। नए प्रयोगों का सभी स्वागत करेंगे प्राचीन शक्तियों का ही अनुकरण किया जाय यह कौन कहेगा किन्तु उक्त तर्कों में न० ५ महत्वपूर्ण है। इसने हिन्दी में धीरे-धीरे असतुलन को जन्म दिया है। संवेदना कभी-कभी उलझी हुई भी होती है परस्पर विरोधी विचारों की टकराहट हम सब महसूस करते हैं कभी-कभी एक अस्पष्ट अनुभूति प्रवाह भी चलता है उसे यथावत प्रस्तुत करने में बाड़ी तिरछी लकीरों आदि से शायद सहायता मिल जाए ऐसी आशा भी हो सकती है परन्तु इस न० ५ का इतना अधिक दुरुपयोग हुआ कि कविता बनना बहुत सहज सा होगया। जो कुछ मन में आय उसे उलटा सीधा मोटा पनाह लिख देना ही कविता कहमाने लगा। अज्ञेय जी इससे इन्कार नहीं कर सकते। दूसरे सुलझी हुई संवेदना को व्यक्त करना प्राचीनतावाद माना जाने लगा। ऐसा लगने लगा कि स्पष्ट चिन्तन करने की शक्ति रखनेवाला कवि ही नहीं हो सकता।

साधारणीकरण पर हम आगे विचार करेंगे।

किन्तु अज्ञेय की विचारधारा में स्पष्ट प्रगतिविरोधी तत्व प्रारम्भ से ही थे। तारसप्तक में उन्होंने 'काव्यवाद' का ही हिन्दी में अनुवाद किया है जो उसमें थोड़ा सा प्रगतिवाद भी मिला हुआ है। उनके अनुसार आज का व्यक्ति मीन वजनाओं का पुञ्ज है। मानव का मन यौन-कल्पनाओं से सदा हुआ है। इस आंतरिक सघर्ष के ऊपर एक बाह्य सघर्ष भी बठा है व्यक्ति और शक्तियों का सघर्ष। आज उसकी अनुभूतियाँ तीव्रतर हैं तो वजनाएँ कठोरतर हैं परिणाम है व्यजनाभीरु श्रेणों का विस्फार जो अस्तीति इसलिए है कि भावनाओं और वजनाओं के सघर्ष को सहसा सामने लाता है और प्रम एक घका माँदा पक्षी जो सँभ्र फिरेती देख आँसू भी भरता है और साहस संचित कर लड़ता भी जा रहा है।^१

१ वजनाप्रस्त काव्य का उदाहरण—

फिर गया नभ, उमड़ आए मेघ काले
भूमि के कम्पित, उरोजों पर झुका सा
विशव, चिरातुर
छागया इन्द्र का नील वृक्ष
वयस सा यदि सन्धि से झुलसा हुआ तन +

छायावाद भी बजना के विषय विद्रोह था किन्तु तब शायद कवियों की संवेदना उमड़ी हुई नहीं थी। अजय जो स्पष्टतः फाईड और मायम को मिलाकर देखने का प्रयत्न सन ४३ में कर रहे थे तब जो इस 'सम्बन्ध' को पंचवक् मानते थे उसकी संवेदनाएँ नहीं उलझी। जो फाईड से ऊपर उठकर भारतीय योग्यज्ञान की ओर दौड़ उन अरविन्द और पत की संवेदनाओं में भी बजना नहीं मिसी परन्तु स्वयं अजय में संवेदनाएँ अवश्य उमड़ी हुई मिलती हैं। अजय ने सबदा अपने मन की स्थिति का साधारणीकरण करके उसे ही मुगसय घोषित किया है।

जिम प्रकार फाईड के प्रभाव से फाईड के विश्लेषण को मन में भर कर पादों की कल्पनाएँ की गईं उसी तरह कविता में उमड़ी हुई संवेदना के नारे ने स्पष्ट चिन्तन को अयोग्यता और अनुभूतिहीनता सिद्ध करना शुरू कर दिया। फलतः हिन्दी-कविता में विशिष्ट मानसिक स्थितियों को ही आड़ी सीधी रेखाओं के साथ व्यक्त किया जाने लगा। यह भुला दिया गया कि संवेदना के मुलमे क्षणों को भी व्यक्त करते चलना चाहिए तब जो विशिष्ट कविता बनी मुलम हुए लोगों को वह उतनी पसन्द नहीं आई जितनी उन्हें कानिदास शक्सपियर तुलसी सूर और प्रसाद आदि की कविता पसन्द आती थी फलतः इनका आधुनिकता से रचित पुराणपथी घोषित कर दिया गया।

हिन्दी में इस असंतुलन की घोर निन्दा हुई। फलतः अजय ने प्रतिपादितों की शक्तियों के उत्तर द्वितीय सप्तक की भूमिका में दिए हैं। ऊपर की विवचना से स्पष्ट है कि अजय 'स्पष्ट' प्रतिश्रियावादी स्वरो का समर्थन सन १९४३ में ही करने लगे थे। वह प्रगतिवाद विरोधी योरोपीय लेखकों से भी प्रभावित थे।

द्वितीय सप्तक के तत्काल—अजय की भूमिका के तत्काल इस प्रकार हैं—

(१) प्रयोग कोई वाद नहीं है। वह साधना है अपने आप में इष्ट नही। प्रयोग निरन्तर होते आए हैं।

(२) प्रयोगवादी साधारणीकरण को नहीं मानते यह गलत है किन्तु 'जैसे-जैसे बाह्य वास्तविकता बदलती है, वैसे-वैसे हमारे उससे रागात्मक सम्बन्ध जोड़ने की प्रणालियाँ भी बनती हैं और अगर नहीं बदलती तो उस बाह्य वास्तविकता से हमारा सम्बन्ध टूट जाता है। साधारणीकरण की इसलिये नई समस्याएँ पैदा हो गई हैं। प्राचीन काल में ज्ञान का क्षेत्र सीमित था साधारणीकरण की समस्या दूसरे प्रकार की थी। अब ऐसी कोई भाषा नहीं है

जिसे सब समझते हों, सब बोलते हों, ऐसी स्थिति में जो कवि एक क्षेत्र का सीमित सत्य, उसी क्षेत्र में नहीं, उससे बाहर अभिव्यक्त करना चाहता है, उसके सामने बड़ी समस्या है। "शब्द का जब चमत्कारिक अर्थ भर जाता है (यथा 'शुलाबी' शब्द कभी चमत्कारक रहा होगा, जब वह अभिधेय मात्र रह गया है) तब उस शब्द कभी रागोत्तेजक शक्ति भी क्षीण हो जाती है। उस अर्थ से रागात्मक सम्बन्ध स्थापित नहीं होता। कवि तब उस अर्थ की प्रतिपत्ति करता है जिससे पुनः राग का संचार हो, पुनः 'रागात्मक' सम्बन्ध स्थापित हो, साधारणीकरण का अर्थ भी यही है।

अज्ञेय ने यहाँ भी 'कल्प' की नवीनता पर नहीं लिखा अपितु साधारणीकरण पर लिखा है। 'द्वितीय सप्तक' में भी वह 'प्रयोग' को साधन मानते हैं। साधारणीकरण की आवाज प्रयोगवाद के विरुद्ध इसलिए उठी थी कि प्रयोगवादी रचनाओं में दुरुहता थी। उनमें 'अर्थ-व्यक्ति' नामक 'गुण' का प्रायः अभाव था। अज्ञेय ने इसके लिए कवियों को ध्यान देने के लिए न कहकर उस 'अस्पष्टता' और "अनर्थ-व्यक्ति" को खरितार्थ करना चाहा है। यह पुनः विशेषीकरण का अवश्य है, किन्तु 'चित्रकला' का उदाहरण 'वाक्य' में नहीं चल सकता। अज्ञेय जो यह तो मानते ही हैं कि लोगों का ज्ञान अधिक बढ़ा है अतः साधारणीकरण की बठिनाई कम हो रही है। इसके बाद वह 'शब्दों' में नया चमत्कारक अर्थ भरने को ही साधारणीकरण मान लेते हैं।

विश्वनाथ ने साधारणीकरण का अर्थ यह बताया है कि "जो सीता आदि आलम्बन विभाव और वनवास आदि उद्दीपन विभाव वाक्यादि में निबद्ध होते हैं, वे काव्यानुशीलन तथा नाटक दर्शन के समय श्रोता और द्रष्टाओं के साथ अपने को सम्बद्ध रूप से ही प्रकाशित करते हैं। यही साधारणीकरण है।" "साधारणीकरण या विभाजन व्यापार से उस समय प्रमाता अपने को समुद्र बूद जाने वाले हनुमान आदिकों से अभिन्न समझने लगता है और अभेद-प्रतिपत्ति के कारण हनुमान की तरह सामाजिक को भी उत्साह होता है।"

कविकला के चल से विभावों का वर्णन इस प्रकार होता है कि विशिष्ट अर्थ का 'साध' सामाजिकों को 'सामान्य' रूप में प्रतीत होता है और उसका सभी ओर फैलते हैं, साधारणीकरण यही है। अतः अज्ञेय द्वारा 'साधारणीकरण' की व्याख्या मान्य है। वह नवीन अवश्य है परन्तु प्रामाणिक नहीं है।

यह पुराने आचार्य भी कहते हैं कि पुनरावृत्ति होने से 'प्रयोग' रुक

हो जाता है और उत्तम चमत्कार समाप्त हो जाता है। 'रूढ़-लक्षणा' को इसलिए महत्त्व नहीं मिला। नवनव अर्थशालिनी कान्य-प्रक्रिया की ही हमारे यहाँ प्रशंसा की गई है। 'नूतनरूपनिर्माण क्षमा' मानसिकशक्ति को ही 'प्रज्ञा' कहा गया है किन्तु 'भाव-वर्णन' करते समय यह बार-बार कहा गया है कि भाव विशेष अववा अनुभूति विशेष भ चित्तधारा को प्रवाहित करो, 'रससनाहिताचित्तदशा' में नूतन रूपा या सादर्यविधान को 'रस' का भग बनाओ, व्यंग्यवा पाठक या ध्याता का ध्यान मानसिक स्थिति से हटकर रूपा की नवीनता में ही शस्त हो जायगा। 'माध्यम' की खसती समस्या यही है। किन्तु अज्ञेय जी ने इस समस्या की उपेक्षा की है और अनुभूतिप्रवाह के स्थान पर 'अग' मात्र नूतन-अप्रस्तुतविधान को ही सर्वाधिक महत्त्व दे दिया है। अतः हिन्दी में केवल अप्रस्तुत-विधान की नवीनता पर ही बल दिया जाने लगा है, 'वर्ण्यवस्तु' से ध्यान हटकर केवल रीति पर ही ध्यान केन्द्रित हो गया है।

अज्ञेय के विरोधिया ने 'साधारणीकरण' शब्द को सरलता के लिए भी प्रयुक्त किया था अर्थात् अधिक दुःसह, अस्पष्ट, अस्फुट काव्य सब नहीं समझ पाते अतः उसका आनन्द नहीं ले पाते। शिक्षित व्यक्ति भी प्रयोगवाद के अटपटेपन को महसूस करते हैं। इस बात को न समझ कर, "जो मेरी बात नहीं समझता, मैं उनके लिए नहीं लिखता"—यह नारा देना प्रसन्न है। कठिन से कठिन काव्य लिखा गया है किन्तु उसे सब समझ लेने हैं। श्रीहर्ष, केशव, प्रमाद, निराला, रवीन्द्र-सबको समझ लिया गया है तब यदि आपके काव्य में अस्फुटता न हो तो उसे समझने में क्या कठिनाई हो सकती है? सूक्ष्म से सूक्ष्म मानसिक स्थितियों को यदि 'स्फुट' आप नहीं कर सकते तो यह किसका दोष है?

अनएव अज्ञेय के काव्य-प्रक्रिया सम्बन्धी चिन्तन में दोष को गुण बताकर, उसे प्रमाणित करने का प्रयत्न अधिक है।

द्वितीय सप्तक में अज्ञेय ने 'शिल्प' के सम्बन्ध में कुछ बातें पढ़ी हैं निम्नमे एक बात अत्यधिक महत्त्वपूर्ण है। लगता है कि आलोचना का प्रभाव अज्ञेय पर पड़ा है और साधारणीकरण की वास्तविक समस्या पर द्वितीय सप्तक और द्वितीय सप्तक के बीच की अवधि में उन्होंने विचार किया है—

"नये (या पुराने भी) विषय की, कवि की संवेदना पर प्रतिक्रिया, और उससे उत्पन्न सारे प्रभाव जो पाठक-श्रोता-शाहक पर पड़ते हैं और उन प्रभावों को संप्रेष्य बनाने में कवि का योग—मौलिकता की बसोटी का यही क्षेत्र है।"

यानी इधर सप्रथ्यता' पर अज्ञेय चल देने गये हैं साधारणीकरण के समयको की अज्ञेय पर यह विजय है। अब वह आड़ी तिरछी लकीरो विराम चिह्नो आदि की उतनी चर्चा नहीं करते।

अन्य की भूमिकाया में विचार धारा पर आग्रह नहीं प्रकट किया गया केवल रीति पर आग्रह प्रकट किया गया है। अज्ञेय के बदलते हुए विचारा की यह देखकर यह आश्चर्य न होगा कि यह अचानक यह घोषणाकर उठ नि अब तक जो प्रयोगवाद में किया है वह बहुत अधिक महत्वपूर्ण नहीं है अब और कोई माध्यम खाजा जाय।

अन्य का विचारपक्ष उनकी कविताओं और निबन्धों में है अतः हम अन्य प्रयोगवादियों के विचारपक्ष पर यहाँ विचार करते हैं।

अन्य से प्रभावित होकर जगदीश गुप्त ने नयी कविता का प्रथम दफा में विशेषभावक दग का नारा लगाया। हिन्दी-कविता की विकास की नई दिशाका ये न जाने क्या-क्या कवि विवेकशील प्रबुद्ध-चेता भावक और शायर करके अपनी बात कहता है। प्रयोगवादियों द्वारा सम्पादित आलोचना के सम्पादकीया और तात्कालिक निबन्धों में भी यही नारा दुहराया गया। अन्य न सकेत से इन इलाहावादियों को ही शायद नकारची कहा है।

डा० देवराज जो प्रगतिवाद के मानवमूल्यों के अश्व समक्ष और अधिकांशतः विरोधी हैं प्रयोगवाद की उक्त काव्य प्रशिया और काव्यसजन के विषय में कुछ दोष बतलाते हैं—

हिन्दी का प्रयोगवाद भी केवल युग से प्रभावित नहीं है—वह बहुत हद तक इलिपट-ग्राउण्ड आदि की शैली के अनुकरण में उत्पन्न हुआ है। यह इसलिए कहना पड़ता है कि स्वतंत्रता प्राप्ति के बाद भारतीय कवि देश के निर्माण उसकी सृजनात्मक शक्तियों के पुनर्विकास के सक्षम स्वप्न भी देख सकते थे—नयी स्फूर्तिदायक जीवन दृष्टिया की परिकल्पनाएँ भी कर सकते थे। साम्प्रतिक प्रयोगवाद की तीन मुख्य कमियाँ हैं। एक कविगण नयी दृष्टि द्वारा नूतनता उत्पन्न न करके सिर्फ शब्दा तथा अन्वयों की विलक्षणता द्वारा प्रभाव उत्पन्न करना चाहते हैं। हमारा अनुमान है कि किसी भी युग की सफल प्रयोगशील कविता सिर उठान उठान कर अपनी प्रयोगशीलता का घोषणा नहीं करती। किसी भी शैली की यथाय सफलता हम मान में है कि वह अपने को वस्तु की महत्ता में छो दे।

‘प्रयोगवाद की दूसरी और ज्यादा बड़ी कमी जो प्रथम से सम्बद्ध है— कवियों में व्यक्तित्व की कमी या अभाव। कवियों की साम्प्रदायिक जैसी दीखने वाली एकता, शैली अर्थात् मुहावरों चित्रों, लयविधान आदि की समानता जहाँ उन्हें सगठन का बल देती है, वहाँ उनके व्यक्तित्वों को अतिदीर्घ भी बना देती है।’

‘तीसरे अधिकांश प्रयोगवादी कवियों की रचना में उस अनुशासन की कमी दिखाई पड़ती है जो विशिष्ट कविता या कृति को चुस्त सगठन एवम् विशद ओज देता है। कम कवि इस बात को महसूस कर पाते हैं कि मुक्तछन्द लिखना छन्दबद्ध काव्यरचना से कहीं अधिक कड़ा अनुशासन माँगता है।’^१

यदि यही बात कोई प्रगतिवादी कहता, तो वह प्रभाव नहीं होता जो डा० देवराज के कथन से होगा क्योंकि वे ‘समानधर्माओं’ में माने जाते हैं। अतः अतएव ने जहाँ ‘नयी रीति’ पर बंध दिया वही अनुशासनहीनता के लिए भी प्रोत्साहित किया। जिस व्यक्तित्व की इतनी मुहार होती है और प्रायः कहा जाता है कि प्रगतिवाद व्यक्तित्व का शत्रु था, उसी व्यक्तित्व के अभाव पर डा० देवराज की टिप्पणी कितनी यथार्थ बैठती है।

डा० रघुवश ‘नयी कविता’ की सामाजिक पृष्ठभूमि को सही सिद्ध करने वाले लेखकों में से हैं। उनके अनुसार नयी कविता पर ‘असामाजिता’ का आरोप लगाना ग़लत है, क्योंकि “यह युग अध जड़ता का युग है जिसने समस्त सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक तथा आर्थिक मान्यताएँ झूठी पड़ गई है।” यह समाजव्यापी कुण्ठा, निराशा, अवसाद तथा ‘अध आस्था’ का परिणाम है कि हम इन सबके बावजूद व्यक्तिगत स्वायत्त, बेईमानी, घूसखोरी, चोर बाजारी, अव्यवस्था से अपने को बचाने में असमर्थ हैं। आज की इस सामाजिक परिस्थिति ने कवि को सचेतित किया है। वह इस सर्वप्राप्ति जड़ता और कुण्ठा का अनुभव अपने जीवन में कर रहा है। यह कुण्ठा पलायनवादी न होकर परिस्थिति जन्म है। आज के कवि का सपना, उसकी आशा निराशा-जन्म कु ठाएँ व्यक्तिगत से अधिक सामाजिक है।”

डा० रघुवश यह क्यों नहीं कहते कि बावजूद सर्वप्राप्ति जड़ता के उस जड़ता के समूल नाश के लिए भी प्रयत्न हो रहा है। निराशा के समानान्तर आशा और जड़ता के समानान्तर जागरूकता बढ़ रही है इसकी व्यञ्जना,

नयी कविता म क्यों नहीं हो रही है ? नयीकविता के लेखक क्या बाह्य खोलकर इतना भी नहीं देख सकते कि सामाजिक आंदोलनों की गति तीव्र से तीव्रतर होती जा रही है यह क्या संकेत कर रहा है ? कुठा को ध्यान करते समय कुठा के कारणों की ओर पाठ का ध्यान क्यों नहीं आकर्षित किया जाता है ? कुठा-सामाजिक परिस्थिति का परिणाम है अथवा यह कतिपय व्यक्तियों की मात्र सनक है ?

डा० जगदीशगुप्त के विचार भी आकर्षक हैं। नयी कविता अठ तीन में आप अलंकार रीति रस और चकोक्ति आदि को विनासमूलक कौशलप्रिय मध्य-काल का फल मानते हैं। ध्वनिमत को प्रायः तटस्थ मानते हैं यद्यपि वह उन्हें अथ चेतना की ओर गंभीर संकेत करता हुआ भी प्रतीत होता है। जगदीश जी भावावेग को मध्यकालीन कह कर कविता से बहिष्कृत कर देना चाहते हैं। यानी प्राचीन काव्य में केवल आदिम सवेग मात्र है। 'आज के युग के बुद्धिजीवी मनुष्य के लिए सम्भव नहीं है कि वह यथाथ की उपेक्षा करदे या सवेग से पराजित सौम्य-बोध से पूरी तरह समशीलता करले।'

अपगत नयी कविता में बौद्धिकता का समावेश होना चाहिए काव्य में बुद्धितत्त्व को समावेश पर मध्यकालीन काव्य शास्त्र भी बल देता है। किन्तु बौद्धिक धारणाओं के लिए पुराने लोग दृष्टान्त पढ़ते थे और आनन्द के लिए कविता। आज दोनों को एक करने का प्रयत्न किया जा सकता है परन्तु मनुष्य की ये दो अलग-अलग आवश्यकताएँ हैं। रही बात संतुलित समावेश की तो प्रयोगवादी कविताओं में विचारों का वजन अधिक हुआ है।

जगदीश गुप्त ने प्रयोगवाद में लय के अभाव को उचित बताते हुए कहा है कि संगीतारमक लय के स्थान पर प्रयोगवादी काव्य में 'अथ की लय' रहती है। लय निश्चित रूप से गति और यति से उत्पन्न होती है। यदि गति में निश्चित स्थान पर विराम लगता चलता है तभी लय पैदा होती

-
- १ बदतोव्याघात जगदीश गुप्त में सबसे अधिक है—भावावगमय कविता का विरोध करने के बाद इसी लेख में आगे यह कहते हैं—यह (कविता) मनुष्य के भावसंचलित सवदनापूर्ण एवम आनन्दयुक्त विशिष्ट लक्ष्यों में ही बीज रूप से जन्म लेती है।

अब इन परस्पर विरोधी मतों में कितने लेखक का अपना मत माना जाय, यह जगदीश जी स्वयं बताएँ तो अधिक बख्ताव हो !

अथलपयुक्त मुक्तछन्द—आज तुम शब्द न दो न दो

कल भी मैं कहूँगा

तुम पवत हो अघ्नभेदी शिलाखण्डो के गरिष्ठ पुज
चापे इस निजर को रहो रहो ।

दोनों में गूढाथ है और दोनों में गति है । शब्दाथ को यहाँ निश्चित स्थान पर तोड़ा गया है । ताकि पढ़ने में पछता आ जाय । यदि लय का अभाव है तो नीचे के उद्धरण की तीसरी लम्बी पक्ति में : इसे छींचकर पढ़ने पर ही लय पैदा की जा सकेगी किंतु यह स्मरणीय है कि छींचकर अथवा गा गा कर गद्य को पढ़ने पर भी लय पदा की जा सकती है परंतु वहाँ लय आरापित होती है प्रयोगवादी गद्य में भी लय का आरोप ही अधिक रहता है । अतः जगदीश का अथ-लय नशन आति पर आधारित है ।

जगदीश गुप्त का अथलपवाद अज्ञय के विरामचिह्न आड़ीसीघी लकीरवाद का ही दूसरा संस्करण है । काव्यममज्ञ और संगीत का जरा भी नान रखने वाले जानते हैं कि काव्य मिश्रित कला है उसमें अथ का ही आनंद नहीं है अपितु संगीतात्मक लय से सहायता लेकर उस अथ को प्रपणीय बनाया जाता है आनंद पक्ष को अथपक्ष से निकाला नहीं जा सकता । संस्कृत ने तुक नहीं मानी परन्तु गति लय प्रवाह रागह्रस्वलो लं तरंग आदि को अथ के साथ ही स्वीकार किया था । बाण ने काव्यपूर्णगद्य लिखा था किंतु उसे गद्य ही कहा गया क्योंकि उसमें गति या लय नहीं है जहाँ प्रयोगवादी कविता में गद्यमयता अधिक है उसे गद्य कहने में कवि को अपमान अनुभव क्या होता है ? बाण ने स्पष्ट कहा था कि गद्य कवियों की बसौटी है । बाण को सभी कवि मानते हैं । यह निश्चित है कि प्रयोगवादी गद्यमयता को स्वयंप्रयोगवादी ही अधिक समय तक नहीं सभास सकते क्योंकि जिस प्रकार पत्र सुनते सुनते लाग ऊँकर मुक्तछन्द सुनना चाहते हैं उसी तरह मुक्तछन्द का ध्वसावरोध प्रयोगवादी-गद्य सुनकर भी लोग ऊँकर छन्दो बद्ध काव्य सुनना चाहते हैं दोनों का आनंद भिन्न है । घोर बुद्धिवादी भी गीत या शेर की कोई पक्ति गुनगुनाते हुए पाये जाते हैं और प्रायः एक एक शेर में या छन्दोबद्ध पद्य में गूढ़ अर्थ भी रहता है । जो बात बड़ी बड़ी पोलिया में कही जाती है उसे कवि एक उक्ति में इस ढंग से कह देता है कि बार-बार पढ़ते और गुन गुनाते जो नहीं भरता संगीत और अथ का एक साथ आनन्द मिलना है । आखिर संगीत से कविता में ही चिदं कपो है ?

सिर्फ नवीनता के लिए मध्यम काव्य भी लिख डालिए, विन्तु केवल उसी की स्वीकृति के लिए इतना प्रयत्न क्या आवश्यक है ?

नयी कविता के एक चार की चर्चा हम “नयीकविता के प्रतिमान” की चर्चा के बाद करेंगे क्योंकि जगदीश गुप्त लक्ष्मीकान्त वर्मा की मान्यताओं से सहमत नहीं हैं। असलियत यह है कि प्रयोगवाद के चिन्तक अपरिपक्व हैं। आवेगविरोधी होने पर भी उनमें आवेग ही अधिक सगता है। प्रगतिवाद के औद्धत्य की निन्दा करने पर भी उनमें औद्धत्य और सकीर्णता प्रगतिवाद से अधिक है। बटुता, खोज, स्पर्धा, अपनी हर बात को स्वीकृति दिलाने के अर्घ्य आदि के कारण किसी भी प्रश्न पर व्यवस्थित अध्ययन और मनन का इन सम्प्रदाय में अभाव दिखाई पड़ता है। प्रगतिवाद मान सगठन पर आधारित नहीं था, उसकी भित्ति व्यापक और वैज्ञानिक थी। विन्तु वैज्ञानिकता का नारा लगाकर भी वैज्ञानिक चिन्तन से संबंध रहित धुंधलिस ही प्रयोगवादी नवयुवकों में दिखाई पड़ रहा है। प्रयोगवाद की निपेधात्मकता की प्रवृत्ति पर प्रहार होने से लक्ष्मीकान्त वर्मा ने उक्त पुस्तक में विस्तार से ‘नये चिन्तन’ को स्पष्ट किया है। हम उसे संक्षेप में रख सकते हैं—

अस्पष्ट और निरपेक्ष चिन्तन—नई कविता की पृष्ठभूमि में लक्ष्मीकान्त वर्मा ने समाज के भूलाधार का विवेचन नहीं किया, ऐसा लगता है कि ये आन्दोलन आकाश से टपक पड़े हों। विभिन्न आन्दोलनों का परिचय देते हुए वर्मा जी ने बताया है कि इन आन्दोलनों से क्या लाभ और क्या हानियाँ हुईं। ‘साम्यवाद की तुलना में वर्मा जी की सहानुभूति समाजवादियों के साथ है क्योंकि साम्यवादी-एकाधिपत्य के विरुद्ध समाजवाद ने देशकाल के माध्यम से बात चलाई। समाजवाद ने राष्ट्रीयता को भी स्वीकार किया। साम्यवादी आन्दोलन अनुदार था, समाजवादी उदार था। वर्मा जी के विवेचन का सारांश यह है—

(१) प्रगतिवाद के विरोध में साहित्यिक मान्यताओं के लिए संघर्ष हुआ क्योंकि राजनैतिक पक्ष पर ही प्रगतिवादी बदल देते थे।

(२) मार्क्सवाद के विरोध में व्यक्तिनिष्ठा पर बल दिया जाने लगा !

(३) राष्ट्रीयता का संशय किया गया क्योंकि मार्क्सवाद अराष्ट्रीय थे।

(४) भावनाओं के प्रति ईमानदारी की ओर अधिक ध्यान दिया गया।

(५) अपने प्रति असतोष की भावना—अनास्था, भ्रम और अस्पष्टता का वर्णन सन् ४० से १९५० तक होता रहा ।

(६) चमत्कार तृणा बढी हृदय का ह्रास हुआ ।

(७) गीतों में भी चमत्कार बढा ।

(८) इस पृष्ठभूमि में 'नयी कविता' का विकास हुआ ।

यानी सन् ५० के बाद 'नयी कविता' का जन्म हुआ क्योंकि सन् ५० तक तो अपने प्रति असतोष और कुठा ही रही । उधर यह भी कहा गया है कि आधुनिकता को अज्ञय' ने ही समझा था । प्रथम सप्तक में कवि प्रगतिवादी थे, इससे बर्मा जी को बड़ी व्यथा है किन्तु चार बातें उनमें भी काम की मिल गई । विषयवस्तु की नवीनता, स्वस्थ व्यक्तित्व और व्यञ्जना के प्रति ईमानदारी बौद्धिक आधार और सर्वथा नवीन मायताया के प्रति आप्रह ।

यानी तार सप्तक के कवियों में डा० रामविलास शर्मा मुक्तिबोध, नैमीचन्द्र और आदि का व्यक्तित्व स्वस्थ था । उक्त सप्तक में ज्ञानाशाही को स्थापित कर रहा था ? पृष्ठ १८ पर लक्ष्मीकान्त लिख चुके हैं कि मुक्तिबोध और नैमीचन्द्र ने आक्रोशपूर्ण, खीनभरी निराशा मिलती है । और इन्हें स्वस्थ व्यक्तित्व बाला भी कहा गया है ।

'वदतो व्याघात' को प्रयोगवादी आलोचना की विशेषता मान लिया जाए तो भी यह प्रश्न होगा कि छायावाद, प्रगतिवाद आदि परिस्थिति-सापेक्ष थे या केवल चन्द सिरफिरो की सनक मात्र थी ? मानसवाद का भारत में जो प्रयोग हुआ, उसमें मानसवाद का दोष था या भारतीय मानसवादियों का ? सब गलतियाँ प्रगतिवादियों ने ही कीं, कोई गलती समाजवादियों से भी हुई या नहीं ? समाजवाद मानजुद अपने राष्ट्रीयतावाद के क्या अधिक शक्ति नहीं हुआ ? क्या अधविश्वास को समाजवादियों से प्रेरण नहीं मिली ? परम्परा के विराधी लक्ष्मीकान्त न इन तथ्यों पर विचार नहीं किया क्योंकि इससे समाजवादियों की दुरगी, समझौतावादी अमरिकावादी साम्यवादविरोधी नीति स्पष्ट हो जाती और यह बात बात भी चाहत नहीं । 'ईमानदार हैं न ।

परिप्रेक्ष्य की नवीनता (न्यू पर्सपेक्टिव) —लक्ष्मीकान्त बर्मा ने नवीन दृष्टि निम्न तत्त्वा में बताई है य छद्म तत्त्व 'नयीकविता' में मिलते हैं—

(१) नयी परिपक्षणीयता (२) अनुभूतियों के नये रूपांतरण, (३) सौन्दर्य-बोध के नये धरातल, (४) परम्परागत विवृत मूल्यों के परिष्करण

(५) मतवाली भ्रान्तियों से मुक्ति पाने की कामना (६) तत्तात्मसत्य की वे परिधिया जिनमें हमारा रागात्मक बोध नये आयाथो का अवेषण करने की सामर्थ्य पाता है ।

इनमें यदि आप 'तदात्ममय' का अर्थ न भी समझें तो भी वर्मा जी का मतलब तो स्पष्ट हो है । इनकी व्याख्या में आप 'आधुनिकता' का अर्थ समझाने लगते हैं आधुनिकता वर्मा जी के अनुसार—

(१) बौद्धिक जागरूकता के आधार पर आधुनिकता रुढ़िया के विरोध में है ।

(२) वैज्ञानिक विश्लेषण में विश्वास आवश्यक है ।

(३) विघटित मूल्यों का तिरस्कार और नये मानव मूल्यों की स्थापना आवश्यक है ।

इनमें प्रथम और अंतिम तक एक ही हैं । और वैज्ञानिक का अर्थ लक्ष्मीकान्त समझते नहीं । रुढ़िया के विरोध का स्वागत है किन्तु इसी तक पर प्रत्येक प्रवृत्ति को 'रुढ़ि' कहकर विरोध किया जा सकता है । अध्यात्मवाद रुढ़ि है छायावाद रुढ़ि है प्रगतिवाद रुढ़ि है छद्मवाद काय रुढ़ि है अब तक प्रयुक्त भाषा रुढ़ि है कात जी के लिए क्या रुढ़ि नहीं है ?

वर्मा जी पुनः परिप्रक्षेप को समझाते हैं—

(१) जीवन के निरपेक्ष मूल्यों की अपेक्षा उसकी सापेक्ष्य वस्तु स्थिति द्वारा व्यक्त मूल्यों के प्रति आस्था का नया स्तर निर्माण करो ।

लक्ष्मीकान्त जी निरपेक्ष का अर्थ पता नहीं क्या समझते हैं ? प्रयोगवादी जीवनदृष्टि परिस्थिति सापेक्ष न होने से स्वयं निरपेक्ष है । क्योंकि परिस्थिति की तात्पराज और निरपेक्षता का निषेध ऐतिहासिक दृष्टि से हो सक्ता है और इतिहास शब्द से कान्त जी को घणा है अतः वर्मा जी की यह गद्दावली निरर्थक है ।

(२) समूह और समाज के दायित्व को स्वीकार करते हुए वैयक्तिक स्वतन्त्रता को स्वीकार करो ।

लक्ष्मीकान्त वस्तुतः व्यक्तिगत स्वतन्त्रता को ही प्रस्तावती हैं समाज की उह चिन्ता नहीं है अन्यथा 'नल' में मिली स्वतन्त्रता और समाजवादी देश में स्वतन्त्रता की तुलना करते और यह भी सोचने कि 'स्वतन्त्रता' समाज के स्वरूप पर निर्भर है । आपकी 'व्यक्त' में जो स्वतन्त्रता का रूप

है उसके लिए समाज को बदलना होगा, आदमी को बदलना होगा और उसके लिए आप प्रस्तुत नहीं हैं केवल 'नारा' लगाना जानते हैं।

(३) जीवन के सदात्मसत्य को महत्त्वपूर्ण अनुभूत क्षण में अवतरित करो। ईमानदारी और सहृदयता यही है।

मतलब यह कि अपने दृष्टिकोण से क्षण विशेष में कौंध जाने वाले अनुभव को पकड़ो और उसे व्यक्त करो।

स्पष्ट है कि प्रयोगवादी 'कला' को सकीर्ण बनाना चाहते हैं, क्योंकि जो अनुभव दोषअवधि तक आपका पीछा करे, जैसे भूख, अभाव, करणा, अत्याचार के प्रति आक्रोश, पगपग पर होने वाले अपमान के विरुद्ध क्रोध आदि—शायद इनके लिए प्रयोगवाद में कोई स्थान नहीं है, प्रगतिवाद सामूहिक अनुभव के आगे व्यक्तिगत अनुभव पर बल नहीं देता था और आप व्यक्तिगत अनुभव के आगे 'सामूहिक अनुभव' की पूर्ण उपेक्षा करते हैं, क्या यही 'परिप्रक्षण की नवीनता है।' यह तो पुरानी बात हुई। यदि यह कहें कि आपका अनुभव अनमोल है तो 'सर्वथा व्यक्तिगत' होने से आपके द्वारा 'दायित्व' की घोषणा को क्या वह प्रमाणित करता है ?

(४) मानव जीवन के बदलते समुद्भों को नये मानदण्ड दो। 'कुण्ठा' और 'अतिवादी सकीर्णता' का समावेश भी जीवन का सापेक्ष सत्य है।

आश्चर्य है। चाहे सामाजिक व्यवस्था में अर्थात् वास्तविक परिस्थिति में कुछ भी परिवर्तन न हो परन्तु लक्ष्मीकान्त जी के लिए "सदमं" बड़ी जल्दी जल्दी बदल रहे हैं। 'कुण्ठा' और 'अतिवादी सकीर्णता' को जीवन का सापेक्ष सत्य मानने का अर्थ क्या है ? क्या कुण्ठा है यह मानवमूल्य है या यह वास्तविक परिस्थिति की विषमता के कारण मनुष्य के मन में उत्पन्न हो गई है ? इस दूर करने के लिए क्या करना होगा ?

किसी भी प्रश्न पर निरपेक्षत विचार करना लक्ष्मीकान्त की विशेषता है। धरती पर उतर बिना, अपने द्वारा बनाई हुई अस्पष्टभाषा का प्रयोग करना, एक ही बात को थुमा फिरा कर कहना उनकी उपलब्धि है।

'असाम्प्रदायिक मानव', स्वानुभूति की दृष्टि, 'पूर्वग्रह का विरोध' आदि घोषे गारे हैं। मतलब यह है कि किसी बात पर गतिहासिक दृष्टि से विचार मत करो, केवल अपने मन की सनव पर विश्वास करो। सरहपा ने एक बड़े पत्ते की वान कही थी कि योगी जिसे 'स्वानुभूति' कहते हैं वह अत्यधिक दमन के कारण पित्त की प्रवणता से उत्पन्न होती है ऐसी

स्वानुभूति का क्या विश्वास ? लभता है, लक्ष्मीवान्त जी का चित्त कुपित हो गया है ।

लक्ष्मीवान्त का 'नया परिप्रक्षण प्रगतिवाद के विरुद्ध अन्ध और अज्ञ प्रतिक्रिया मात्र है ।

मनोवंतानिष्ठ पृष्ठभूमि—इस शीघ्र के अतगत लक्ष्मीवान्त कहते हैं कि दो युद्धों की पृष्ठभूमि में रखकर देखने से मूल्यों और आस्थाओं की परम्परा आज के जीवन-वृत्त से नितकुल पृथक् हो गई हैं । कौन सी गान्धिताएँ नष्ट हो रही हैं ? आगे लक्ष्मी जी स्पष्ट कहते हैं— आज यद्यपि एक ओर अतिवादी टोटलिटेरियनिज्म और पूरव निश्चयवादी प्रवृत्तियाँ का हास उन्मुख दिग्भ्रम-जनित अपवादों के साथ । अर्थात् लक्ष्मीवान्त मुख्यतः प्राचीन अध्यात्मवाद और साम्यवाद दोनों के विरोधी हैं । अध्यात्मवाद का विरोध स्तुत्य है परन्तु साम्यवाद के विरोध के लिए आपने पास कौन सी जीवन दृष्टि है ? न वैज्ञानिक भौतिकवाद, न अध्यात्मवाद, तब आप कहाँ हैं ? अपनी पुस्तक में यह बिन्दु कही भी लक्ष्मी जी स्पष्ट नहीं कर सके हैं ? तब "आज के जीवन की पृष्ठभूमि में खण्डित मर्यादाएँ, टूटे मूल्यों की अस्त व्यस्त परम्परा, मानव आत्मा की घन्दी प्रताड़ित भावनाएँ, भौतिक दुन्दुओं के साथ नयी भावनात्मक, रागात्मक अनुभूतियाँ—इन सबका सामूहिक प्रभाव हमारी कलाव्यञ्जना और अभिव्यक्ति में निहित है" (पृष्ठ ४६)

स्पष्टतः प्रयोगवादी की मानसिक स्थिति सदेह, अनास्था, निवेद्यात्मकता और अग्रता से युक्त है, क्या कोई जागरूक राष्ट्र इस स्थिति को स्वीकार कर सकता है । 'दायिज' की बातें करने वाले जिस आधार पर खड़े हैं, वह कितना कमजोर है ?

इस सबट से बचने के लिए हमें जी का 'उग्रोच' यह है—

'विद्रोहात्मक सक्रियता, अहम् की स्थापना, और उसकी मर्यादा में वैयक्तिक निष्ठा बौद्धिक जागरूकता' आदि का विकास करना चाहिए किन्तु ऐसा विद्रोह निश्चित जीवन दृष्टि के अभाव में 'अध विद्रोह' ही होगा । जो अहं समाज के प्रवाह को अलग होकर अपनी घोषणा करता है, वह केवल 'प्रदर्शनी' का विषय बनेगा, और बौद्धिक जागरूकता का कुछ अर्थ ही नहीं है क्योंकि बुद्धि का काम सत् असत् का विश्लेषण द्वारा किसी निश्चय पर पहुँचना है किन्तु जहाँ समाज के विश्लेषण, समाज के भावी रूप आदि प्रश्न आते हैं

प्रयोगवादी 'पूर्वग्रह' 'पूर्वग्रह' चिल्लाने लगता है, यह अजीब पूर्वग्रह है जो बुद्धि के प्रयोग से कतराता है किन्तु फिर भी 'बौद्धिक जागरूकता' का नारा लगाता है। जरा 'बौद्धिक जागरूकता' का एक नमूना देखिए—

आत्मविवेक और आत्म विवेचना किसी सापेक्ष अनुभव पर ही आधारित होती है। स्वार्थ और अधविश्वास आत्म अनुभव के आश्रित नहीं होते। उनका सारा बल परम्परा और उपयोगिता पर आधारित होता है। विवेक का औचित्य सदैव आत्मसत्य की प्रतिपालित भावना है।' (पृष्ठ ५१)

स्वार्थ और अधविश्वास आत्म अनुभव के आश्रित नहीं होते तो अध्यात्मवादी जिसे अनुभव कहते हैं, उसे वैज्ञानिकसत्य' क्यों नहीं माना जाता? विवेक का औचित्य 'आत्मसत्य' की प्रतिपालित भावना नहीं है अपितु यह देखना है कि मेरा अपना 'अनुभव', अधविश्वास तो नहीं है? मनुष्य अपने अनुभव की दूसरों के अनुभव के साथ तुलना करता है सामूहिक और व्यक्तिगत अनुभव की तुलना करता है, समाज के विकास के साथ उस 'अनुभव' के 'स्वरूप' पर विचार करता है, तब पता चलता है कि विवेक क्या है?

लक्ष्मीकांत वर्मा की किताब में ऐसे अनगण उपोद्घ्यान अनेक हैं।

यथार्थ के नए धरातल—यथाथ क्या हैं? इसका लक्ष्मीकांत उत्तर देते हैं कि 'जीवन और उसके सत्य सबसे बड़े यथार्थ हैं।' यह अस्पष्ट है अतः स्पष्ट करते हुए वह कहते हैं—

(१) जीवन निस्सार नहीं, जीने के लिए है, उसे जिया जा सकता है।

कितना बड़ा यथार्थ है। कितनी नवीन बात लक्ष्मीकांत कह रहे हैं।

यह जिसने कहा कि जीवन को 'जिया' नहीं जा सकता।

(२) जमत्कार, रहस्य, ईश्वरत्व, आभा, उस पार का दिवास्वन—

जीवन इन सबसे मुक्त और बाह्यमना है।

बहुत ठीक, हम यहाँ आपसे सहमत हैं। पर शुरुआत में बहुत लोग ने कहा है।

किन्तु यह तो भूमिका मान है। लक्ष्मीकांत कहना यह चाहत है कि 'जीवन में वेदना, कुरूपता, विद्रूपता, मृत्यु, प्रतारण इत्यादि उतने ही सशक्त सत्य हैं जितने कि आनन्द, सुख, शान्ति, सुखरता', आदि। अतः छायावाद यदि 'आनन्द' को न देता है तो प्रयोगवाद 'निराशा' पर। यदि 'प्रगतिवाद' 'जीवन की संपूर्ण शक्ति की उदात्त भावना' पर बल देता है तो 'प्रयोगवाद' आदमी के जीने पर। और मजा यह कि लक्ष्मीकांत इहीं

के बीच मानवमूल्यों का विकास मानते हैं। इसका तो बही अर्थ हुआ कि उदात्तता को छोड़कर पहले पशुता स्वीकार करो तभी मानवमूल्य विकसित होंगे ?

अध्यात्मवाद और वैज्ञानिक भौतिकवाद का विरोध—यह शीपक मेरा है लक्ष्मीकांत का नहीं। लक्ष्मीकांत ऐसे स्पष्ट शापक से घृणा करते हैं। उनकी विवेचना हेतुवाभासा पर आधारित है। वह मानते हैं कि ईश्वरवाद अघघिश्वास है ठीक है किन्तु वैज्ञानिक भौतिकवाद के विषय में वह कहते हैं कि इसमें मनुष्य को यत्र माना जाता है। ईश्वरवाद जहां मनुष्य को ईश्वरप्रभु प्राणी मानकर उसे केवल ईश्वरीय प्रेरणा से परिचालित होने वाला जीव मानता है वहीं माकसवाद उसे केवल यत्रस्य जीव मानता है जो ऐतिहासिक दृष्टि के कारण त्रिपासील होता है। यदि एक मनुष्य को नकारात्मक बनाकर छोड़ देता है तो दूसरा उसे केवल कठपुतली सा निर्जीव सिद्ध करता है ये दोनों मत भ्रामक हैं (पृष्ठ १०६)

माकसवाद में व्यक्ति की अपनी इच्छाशक्ति और धारणाशक्ति को महत्त्व नहीं दिया गया यह वेबुनियाद बात है। लक्ष्मीकांत के बहुत पूरे प्लेखानव से भी ये प्रश्न हुए थे तब उसने एक पुस्तक लिखी— व्यक्ति का इतिहास में योगदान (The Role of Individual in History)। लक्ष्मीकांत और उनके सहधर्मियों को यह पुस्तक पढ़ लेनी चाहिए। इतिहास में परिवर्तन मनुष्य ही करता है परन्तु यह परिवर्तन कुछ नियमों के अनुसार ही होता है देश मान निरपेक्ष प्राप्ति नहीं होती माकसवाद का यह मतभ्रम है। किन्तु लक्ष्मी का प्रयोगवाद पूर्वग्रहों से इतना अन्त है कि वह किसी की सुनना ही नहीं चाहता। वीटिक जागरूकता का क्या यही अर्थ है कि पूरी बात समझ बिना कुठार हाथ में लेकर प्रहार करना गुरु करव।

इलियट ने मानसवाद का विरोध किया तो उस धर्म में शरण लेनी पड़ी। फ्रांस के प्रतीकवादियों को भी अध्यात्म की शरण लेनी पड़ी। वैज्ञानिक भौतिकवाद अथवा अघघिश्वास पर आधारित अध्यात्मवाद—इन दो के अलावा और कोई गति नहीं है अतः प्रयोगवादी नौजवान जब वास्तविक अध्ययन शुरू करेंगे तब इनमें से एक का आश्रय लेगे विज्ञान और विश्वास दोनों का समन्वय करने वाले विचारक भी बच रहे हैं परन्तु प्रयोगवादियों जैसे निपट वाद से वे अधिक पुष्ट भूमि पर हैं।

मानवविशिष्टता और आत्मविश्वास के आधार नामक शीपक के

अतः लक्ष्मीकान्त वर्मा प्रगतिवाद को समग्र जीवन का विरोधी मानते हैं यानी प्रगतिवाद ने मानवविशिष्टता पर ध्यान नहीं दिया है। यह सही है कि प्रगतिवादी काव्य में समग्र जीवन का चित्रण काय में नहीं हो सका किंतु उप-यासों में हुआ है किंतु लक्ष्मीकान्त कविता के बाहर प्रगतिवाद की सत्ता गायब मानते ही नहीं रूस में भी उप-यास में ही प्रगतिवाद को अधिक सफलता मिली है। किंतु काय की दृष्टि से ही विचार किया जाय तो यह बहना अधिक उचित होता कि मानव विशिष्टता पर भी बन देना चाहिए किंतु यह न कह कर प्रयोगवाद केवल व्यक्ति-अनुभूतियों के क्षेत्र में ही सिमिट गया अतः क्षतिपूर्ति के लिए निकल कर वह स्वयं अपनी क्षति करने लगा।

लघुतावाद—लक्ष्मीकान्त के अनुसार अध्यात्मवाद और प्रगतिवाद दोनों महामानव का रूप अपनाकर चले। प्रगतिवाद में तानाशाही व्यक्ति पूजा का ही रूप थी। प्रयोगवाद मनुष्य की लघुता पर अधिक बल देता है क्योंकि वही यथार्थ है सुपरमन या अधिनामक को प्रयोगवाद नहीं मानता। ठीक। अब इस मत के विरुद्ध आचार्य जगदीशगुप्त का वक्तव्य सुनिए — ‘व्या लघुता की भावना स्वाभिमान की प्रकट हो सकती है? मेरे विचार से मानव स्वाभिमान तथा व्यक्तित्व से सम्पन्न मनुष्य अपने को लघु माने ही यह आवश्यक नहीं है। यदि लघुता को एक मानवमूल्य माना जाय तो यह निश्चित रूप से स्वाभिमान का विरोधी सिद्ध होगा। मेरे विचार से नयी कविता के प्रतिमानों की खोज में उसाहवश लघुता पर अत्यधिक बल देना अनावश्यक है।’

इस प्रकार लघुतावाद स्वयं अन्य प्रयोगवादियों द्वारा स्वीकृत सत्य नहीं है।

मूल्यावेक्षण—प्रयोगवाद ने मूल्यों का प्रश्न बड़ी उग्रता के साथ उठाया है। लक्ष्मीकान्त के अनुसार सबसे बड़ा मूल्य ये हैं—

(१) मानव विशिष्टता—अर्थात् हम प्रत्येक स्थापित सत्य के प्रति भी विवेक और देशकाल की सापक्षता की दृष्टि विवक्षित करके उसे पुनः स्थापित करें।

इस मूल्य का वास्तविक मतलब यह है कि अब तक विवक्षित-

विचारधारा का बिना समय बूने उन्हें भ्रान्तरूप में उपस्थित कर उनका विरोध करें और अपने अहम् की घोषणा करते फिर ।

(२) भोगने का साहस यह दूसरा मानवमूल्य है । अर्थात् शुभपक्ष को महत्त्व न देकर विकृतियाँ की अभिव्यजना कर— आज यदि हम जीवन के शुभ पक्ष को महत्त्वपूर्ण समझने का मिथ्या अभिनय करेंगे और यथाय के उस पक्ष को नहीं देखेंगे जो शुभ न होत हुए भी जीवन्त और महत्त्वपूर्ण है तो हम किसी भी उन्नति को नहीं प्राप्त कर सकेंगे । अतः सक्षमीकात् जुड़ने की जगह 'टूटने' को आशा के स्थान पर निराशा को व्यापक के स्थान पर सक्षीयता की उदात्तता के स्थान पर लघुता की परिवर्तन के स्थान पर स्थिरता की और प्रगति के स्थान पर प्रतिक्रियावाद को ही वास्तविक मूल्य मानते हैं ।

(३) 'आनुनिष्ठ' मानव के लिए तीसरा मूल्य 'सक्षमीकात् क्षण' को मानने हैं । क्षण केवल काल का विभाजित अंश है जो देश और परिस्थिति द्वारा निर्धारित होता है जीवन के इन क्षणों का अपना महत्त्व है समय के विस्तार में न तो ये छोटे सकते हैं और न ही उनका विघटन होना आज के जीवन में सम्भव है ।

यह क्षणवाद किसी क्षण विनाश में प्राप्त अनुभवों का पुनः सम्बन्ध नहीं देखना चाहता । अनुभूति की सापेक्षता इस बात में है कि इस पर भी विचार किया जाय कि वह क्या उस क्षण विषय में उत्पन्न होती है आगे के क्षण में जब नया अनुभव होता है तब पहले क्षण में प्राप्त अनुभव का रूप क्यों बदल जाता है वह कौनसा तत्त्व है जो स्थायी रहता है ? स्थायी तत्त्व बाह्य वास्तविक परिस्थिति है वही व्यक्ति के मन में तरह-तरह के अनुभव उत्पन्न करती है उस परिस्थिति के विषय में मौन रहकर केवल उसके परिणाम में ही मग्न रहना अधता है । वह क्या अपूर्ण है जो केवल क्षण विनाश के अभाव को ही व्यक्त करे क्षणों के प्रवाह से उत्पन्न अनुभवों का निषेध करदे ।

अनुभवों का आवृत्ति या भाव की हिलोचल के अपमान का दूसरा नाम है प्रयोगवाद ।

(४) सक्षमीकात् विनश्यत्—सक्षमीकात् कहते हैं मूल्य टूट गए हैं सर्वेभ्यः विचार गई हैं अनुभूति का संकटा उत्तार चढ़ाव के बाद इतने तनाव में पतनी और बिगड़ती हैं कि उनका रूप अथवा एक स्तर नहीं रह जाता समाज का चोट से घायल व्यक्ति आज समाज का विद्रोही भी हो सकता

है और आत्महत्या भी कर सकता है। विद्रोही होकर मरने वाले के प्रति श्रद्धावान होने की परम्परा साहित्य सस्कृति और इतिहास में बराबर मिलती है किन्तु वह जो आज की व्यवस्था के सामने टूटता है उसका महत्त्व क्या बचने ? क्या उसका टूटना या विघटित होना भी सच नहीं है ? (पृष्ठ २६६)

पाठक देख कि नए मानवमूल्य के नाम पर शोषण दमन और विषमता के इलाज की जगह उसी स्थिति में आनन्द लेने की प्रवृत्ति लक्ष्मीकांत में कितनी अधिक है। समाज में विद्रोह प्रशंसनीय रहा है इससे लक्ष्मीकांत की क्षोभ है। अब वह आत्महत्या या टूटने का प्रशंसा चाहते हैं। इससे टूटने वाली की सख्या समाज में बढ़गी आत्महत्याएं अधिक होगी। शापेनहावर बीछ-दणन से प्रभावित होकर अगत की नश्वरता का ऐसा खाया खींचता था कि जमनी में अनेक नवयुवक आत्महत्या कर लेते थे। किन्तु शापेनहावर ने आत्महत्या नहीं की। सऊँ को अपने दशन से भार कर भी वह जीवित रहा। लक्ष्मीकांत शापेनहावर के ही आधुनिक संस्करण प्रतीत होते हैं। व्यवस्था को बदलने के लिए उपाय सच हैं या केवल टूटते रहना। टूटते जाने का वणन करना सच है किन्तु साथ ही टूटने से बचने के लिए जुड़ने की प्रेरणा देने का कार्य भी आप क्या नहीं करते इससे आधुनिकता की क्या हानि होगी ?

(५) अतः म नक्ष्मीकांत सक्रिय सहयोग और आदानप्रदान की भी बात करते हैं परन्तु वह सहाय्य समाज के बन्दने के कार्य में नहीं है केवल आपस में बैठकर रोने पीने में ही सहयोग पर उतारने बन गया है।

(६) 'गुप परिवेश' का चित्रण यह भी लक्ष्मीकांत के लिए एक मूल्य है। 'गुप परिवेश' का समाज के ध्यापक रूप के साथ सम्बद्ध करने चित्रण करना अवश्य एक मूल्य हो सकता है।

(७) भावना की अपेक्षा यथाथ की कटुता का महत्त्व लक्ष्मीजी के लिए अधिक है। काली भावुक्ता का सभी विरोध करते हैं परन्तु काली अथवा केवल कटुता तक ही अपने को सीमित रखना सवीणता है। फिर कटुता का वणन कारण कार्य परम्परा से युक्त होना चाहिए परन्तु लक्ष्मीजी यह नहीं चाहते हैं।

लक्ष्मीकांत सशयामकता से पाठित हैं और गीताकार ने स्पष्ट कहा है कि सशयामना विनश्यति ।

डा० देवराज ने साहित्य का दार्शनिक विश्लेषण नामक पुस्तक में

व्यक्ति व्यवस्थित ढंग से विचार किया है। उनका कहना यह है कि मार्क्सवाद वर्गमूलक चिन्तन है किन्तु सामाजिक सम्बन्ध केवल वर्गमूलक नहीं होते। "माता का अपने बच्चे से तथा प्रेमी का अपनी प्रेमिका से जो सम्बन्ध होता है, वह किसी भी प्रकार वर्ग का सम्बन्ध नहीं कहा जा सकता। यही बात भिन्नो के आत्मी सम्बन्ध पर लागू है। हमारी एक व्यक्ति से मैत्री हो सकती है, इसलिए नहीं कि मैं और वह एक ही वर्ग के हैं, अथवा हमारी सामान्य वर्गमूलक रुचियाँ हैं। मैं एक व्यक्ति को इसलिए भी पसन्द करता हूँ कि वह अच्छी गज करता है या एक अच्छा खिलाड़ी है अथवा कविता का प्रेमी है अथवा पहाड़ी यात्राओं में रुचि रखता है। यह भी लक्षित करने की बात है कि प्रेमी और मित्र, फिर वे चाहे किसी भी वर्ग के हो, अपनी भावना के विषय के सम्बन्ध में प्रायः एक से आयेगों को ग्रहण करता है जो कलाविश्व के मेघदूत में यज्ञ पर आरोपित किये गये हैं।" (पृष्ठ १५३)

अब डा० देवराज के अनुसार "मार्क्सवादी सामाजिक जीवन को एक सकीर्ण रूप में लेते हैं और उसे वर्ग-सम्बन्धों से समीकृत करते हैं जो उचित नहीं है।" (पृष्ठ १५४)

मार्क्सवाद सामाजिक विकास की 'वर्ग आधार' पर विकसित मानता है, किन्तु मार्क्सवाद ने "सामान्य विकास" (general development of Society) का इतिहास ही प्रस्तुत किया है। वह इसका निषेध नहीं करता कि वर्गयुक्त समाज में ऐसे सामाजिक सम्बन्ध नहीं दिखाई पड़ते जिनका आधार 'वर्ग' नहीं होना किन्तु साथ ही यह भी नहीं कहा जा सकता कि केवल मात्र तब वर्ग रहित सामाजिक सम्बन्धों का अस्तित्व उक्त समाज को 'वर्ग रहित' प्रमाणित कर देता है। डा० देवराज ने इस विन्दु पर विचार नहीं किया।

इसके सिवा मार्क्सवाद यह मानता है कि मनुष्य मूलतः प्राकृतिक प्राणी है, उसे कुछ प्रवृत्तियाँ 'प्रकृति' से ही प्राप्त हुई हैं, भूख, प्रजनन-इच्छा, जिजीविषा आदि प्राकृतिक प्रवृत्तियाँ हैं, यद्यपि इनका भी विकास दिखाई पड़ता है। किन्तु मनुष्य जब समाज बनाता है, तब इन प्राकृतिक प्रवृत्तियों का रूप बदलता है, मात्रा और गुण में अंतर आने लगता है रूप 'कालिदास' के मेघदूत या 'अभिज्ञानशाकुन्तल' के 'प्रेम' का जहाँ तक प्रवृत्तिगत रूप है, वह आज भी हमारे 'बापना' से यथावत् सहज रहता है अब, "तन्वी, श्यामा, सिद्धर दयाना, पक्क विन्वाघरोन्नी, मध्ये सामा, चकित हरिणी" आदि वर्णनों में हम

आनन्द नेते हैं किन्तु साथ ही प्रेम का जो रूप कालिदास में चित्रित है उसका यथावत अनुकरण हमें पसन्द नहीं क्योंकि समाज का रूप भिन्न हो गया है। दुष्यंत द्वारा शकुन्तला के अपमान पर हमें क्रोध आता है अम्बरा और विश्वामित्र के प्रेम के स्वरूप का हम आज अनुमोदन नहीं करते न दुर्वासा के अनुचित शाप का। इसी प्रकार गांधर्व विवाह को भी हम उस रूप में नहीं मानते अतः प्रवृत्तिगत एकता रहने पर भी समाजगत भिन्नता आ जाने पर मूलप्रवृत्तियों का चित्रण युग युग के साहित्य में भिन्न भिन्न दिखाई पड़ता है। अतः शम्भूकवच का वर्णन हमें अब बबर लगता है राजाओं के हरम का चित्रण वर्णन चमत्कार के बावजूद हमें प्रिय क्या नहीं लगता? अतः मूल मानव अभी बहुत नहीं बदला है परन्तु सामाजिक मानव बराबर बदलता आ रहा है और इसीलिए साहित्य के सामाजिक अध्ययन की पुकार मचती है।

एगिल्स ने कहा था कि उन्होंने और मार्क्स ने आधिक्य पर इसलिए अधिक बल दिया था कि विचारक उसे निर्णायक तत्त्व नहीं मानते थे किन्तु जीवन संपुल है सामाजिक सम्बन्ध भी संपुल होते हैं अतः आर्थिक आधार का सदैव प्रतिबिम्ब देखने की एगिल्स ने निन्दा की है परन्तु इससे यह निगम ले लेना कि वगैरे मुक्त समाज की अन्तिम व्याख्या में आर्थिक आधार निर्णायक नहीं होता गलत है।

डा० देवराज ने मार्क्सवाद को दार्शनिक दृष्टि से देखा है इसीलिए उन्हें सत्त्वति का दार्शनिक आधार में इतना कष्ट हुआ है।

प्रयोगवादी चिन्तन अपरिपक्व चिन्तन है यह ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है। इधर यह लगता है कि प्रयोगवादी अपने को अधिक उदार बना रहे हैं यह शुभप्रवृत्ति है अपने को बदलने में बुराई नहीं है आशा यही है कि भारतवर्ष जैसे प्रौढ देश में यह वचनना अधिक चल नहीं सकेगा।

प्रयोगवादी चिन्तन में समाज का विकास—भारती विजयदेवनारायण साही आदि प्रगतिवाद के विरोध में ही अधिक लिखते रहे किन्तु जगदीश गुप्त ने मूल समस्याओं पर अधिक समय होकर विचार किया है। उनकी अथ की लय और रसानुभूति के स्थान पर सहानुभूति विषयक उल्लेख को अधिक महत्त्व देने की आवश्यकता नहीं उनके नयी कविता नये मनुष्य की प्रगतिष्ठा शीघ्रक निबन्ध का अधिक महत्त्व है।

तब से सुरुवात की गयी कृष्ण काल के मानना नहीं है। कदापि भावी युग के मानव की विविध सम्भावनाओं की चिन्ता करना आज के विश्व-यात्री

नैतिक संकट का स्वाभाविक परिणाम है। इस संकट के मूल में पारस्परिक अनास्था और भय निहित है, मनुष्य के भीतर की ध्वंशता कब बाह्यारोपित नैतिक बन्धनों को तोड़ कर महानाश की स्थिति उत्पन्न करदे, इसकी आशका छिपी है" (नयी कविता, अंक ४, पृष्ठ ११)।

यहां मनुष्य के अस्तित्व की चिन्ता पर बल है, अनास्था और भय की निन्दा है। पुन आगे देखिए—

"यह इसलिए कि मनुष्य को मनुष्य के ही अन्दर स्थित सद्भाव के प्रति अड़िय, अकुण्ठ विश्वास नहीं रहा है समस्या का समाधान सम्भवतः इसी में है कि नए भावस्तर पर मनुष्य को मनुष्य के प्रति सहज आस्था जागरित हो—इतनी विशाल, इतनी प्रगाढ़ आस्था जिसे अन्तरिक्ष में स्थित ग्रहा उपग्रहों की विजय का दर्प या इस पृथ्वी के विघात की भौतिक यांत्रिक सामर्थ्य भी तोड़ न सके।"

सामान्य प्रयोगवादी निराशावाद और अनास्थावाद के यह स्वर विरुद्ध है अतः प्रशस्नीय है। और आगे पढ़िए—

"आस्था के इस नव जागरण में प्रत्येक देश के नये चिन्तक साहित्यकार या कलाकार का अपना योग होगा, यह असदिग्ध है क्योंकि वह मानवमनो-जगत का सूक्ष्म पर्यवेक्षक, स्रष्टा, घटक या निर्माता रहा है, * शैली ने यदि कवि को विधायक की शता दी तो वह इसी अर्थ में दी है" (वही)

यह स्वर सदमीकान्त के प्रलाप से भिन्न है, यह सत्य बनने योग्य सत्य है। और आगे पढ़िए—

"नया मनुष्य रुद्धिग्रस्त चेतना से मुक्त, मानवमूल्य के रूप में स्वातंत्र्य के प्रति सजग, अपने भीतर अन्तरोपित सामाजिक दायित्व का स्वयं अनुभव करने वाला, समाज की समस्त मानवता के हित में परिवर्तित करके नया रूप देने के लिए कृतसकल्य, कुटिल स्वार्थ की भावना से विरत, मानवमात्र के प्रति स्वाभाविक सहानुभूति से युक्त * अपीठक, सत्यनिष्ठ और विवेकसम्पन्न होगा" (वही, पृष्ठ १३)

क्या इसी मानवमूर्ति की अभिव्यजना तथारुचि प्रयोगवाद में हुई है ? इसका स्पष्ट उत्तर यह है कि अब तक तो नहीं हुई, हाँ भविष्य में जगदीश गुप्त के परिवर्तन को देखकर अवश्य आशा हो रही है।

रचना-प्रक्रिया—प्रयोगवादी चिंतन के सामान्य परिचय के बाद प्रयोगवादी कविया की मानसिक स्थितियों पर विचार करना चाहिए। 'बुद्धि के बाद मन की परख करना उपयुक्त ही है। तारसप्तक, तथा द्वितीय सप्तक तथा अज्ञेय के इत्यलम् की परवर्ती रचनाओं से एक बात स्पष्ट है कि प्रयोगवाद छायावादी और प्रगतिवादी भावुकता का विरोधी है। प्रयोगवाद में चिन्तन अथवा बौद्धिक धारणाओं को अधिक अभिव्यक्ति मिली है। एक वाक्य में इस कविता में डीहमोशनलाइजेशन अथवा 'भावविमुक्ततावाद' अधिक है। यों तो भाव का अस्तित्व किसी न किसी रूप में प्रत्येक 'कल्पना' और यहाँ तक कि बौद्धिक धारणाओं (concepts) की पृष्ठभूमि में यत्किंचित देखा जा सकता है किन्तु प्रधानता से निम्न के सिद्धांत के अनुसार प्रयोगवाद में रस भाव भावशबलता आदि के स्थान पर 'चित्तनात्मकता' अधिक पाई जाती है। 'रसवादी काव्य' में जो तत्स्थानता की अनुभूति होती है वह इस काव्य में नहीं मिलती एवं 'बौद्धिक जागरूकता' की रक्षा कवि सर्वत्र करते दिखाई पड़ते हैं। उसमें 'रसमग्न' करने के स्थान पर 'प्रभाव' डालने की प्रवृत्ति अधिक है। प्राचीन भाषा में उसमें 'असलक्ष्यक्रमव्यग्यध्वनि' के स्थान पर 'सलक्ष्यक्रम वग्यध्वनि' अधिक है। उसमें 'भाव' से अधिक 'वस्तु व्यंजना' अधिक हुई है किन्तु यह 'स्वाभावोक्ति' अथवा 'यथावस्तुवर्णन' के स्थान पर 'अविवक्षितवाच्यध्वनि' तथा 'अत्यन्ततिरस्कृतवाच्यध्वनि' के रूप में अधिक मिलती है। जब ध्वनिकार' न भाव, वस्तु और अलंकार इन तीन रूपों में काव्य विषय को स्वीकार किया था, तब समस्या आज से कुछ मिलती जुलती थी। प्रश्न यह था कि उक्तिवैचित्र्य (वक्त्राक्ति-सामान्य अर्थ में), स्वभावोक्ति और भावात्मक उक्ति (रसोक्ति)—इस तीनों को काव्य माना जाय या नहीं। 'ध्वनिकार' ने इन तीनों को अलंकारध्वनि, वस्तुध्वनि और 'रसध्वनि' के रूप में स्वीकार कर लिया किन्तु अपनी ओर से यह स्पष्ट कहा कि 'रसध्वनि' ही श्रेष्ठ है वरन् उसमें चित्त पूर्णतः द्रवित होता है और 'आनन्द' अधिक मिलता है।

'छायावाद और प्रगतिवाद के रूप में 'रसवाद' विभिन्न रूपों में जीवित रहा, गीतरारो और प्रगतिवादीयों की रचनाओं में भी उसकी प्रधानता है किन्तु प्रयोगवाद में 'ध्वनि' के अन्य रूप ही अधिक मिलते हैं। 'अधिक' इसलिए कि प्रयोगवाद में भी यत्रतत्र 'रसाक्तियाँ' मिल जाती हैं। रसवादी काव्य में एक भाव को विभिन्न भावों से तबतक संपुष्ट किया जाता है, जबतक वह पाठक या श्रोता को समझ न करदे, यह हम कह चुके हैं। इस प्रवृत्ति के

स्थान पर 'प्रयोगवाद' में तटस्थ होकर अपनी प्रत्येक मानसिक स्थिति को आँकने की प्रवृत्ति अधिक है। कभी यह 'अनुभूति' एक क्षण की ही होती है, कवि उसे आँककर फिर किसी ऐसे 'क्षण' की प्रतीक्षा करता है, जब उसे पुनः कोई नया अनुभूति मिले। कभी किसी निशिष्ठ मानसिक स्थिति में वह प्राकृतिक दृश्यों पर विचार करता है, कभी वह अपनी ही चेतना के सूत्र मुलझाने में रत जाता है, कभी वह अपनी धारणाओं की घोषणा करता है, कभी प्रतिपक्षियों पर व्यंग्य करता है, कभी वस्तुओं को इस दृष्टि से देखने का प्रयत्न करता है, जिस दृष्टि से अबतक न देखा गया हो। ये विभिन्न स्थितियाँ प्रयोगवाद में मिलती हैं।

'इत्यलम्' में बहुत सी रचनाएँ भाव के स्पर्श से आन्दोलित मिलती हैं, 'परम्परा से यह बान्य' अधिक दूर नहीं सगता—

क्षणभर सम्मोहन छा जाए

क्षणभर स्तम्भित होजाए यह, अधुनातन जीवन का सकुल।

ज्ञान रडि की अनमिट लीकें, हृत्पट से पल भर जावें धुल।

मेरा यह आन्दोलित मानस, एक निमेष निरबल होजाए।

क्षणभर सम्मोहन छा जाए !

"आज यका हिम हारिल मेरा", "ओ मेरे दिल", "उड़ पल हारिल", "जब-जब पीड़ा मन में उमगी" आदि रचनाओं में 'रस' अवश्य है। कोरे चमत्कार की धोर कवि की प्रवृत्ति नहीं प्रतीत होती। किन्तु 'वस्तु व्यजना' में कवि नवीन दृष्टि का अवश्य प्रयोग करता है, यह 'दृष्टि' स्वस्थ नहीं है, वह स्पष्टन वर्जनाग्रस्त प्रतीत होती है, 'भूमि के कम्पित उरोजों' की चर्चा हो चुकी है। उपमाओं में नग्नता 'इत्यलम्' में स्पष्ट दिखाई पड़ती है—

वासना के एक सी फैली हुई थी,

धारमित्री सत्य सी निर्लज्ज, नगी भी समर्पित !

'इत्यलम्' की भाषा में 'मध्यमयता' की प्रवृत्ति बहुत अधिक है, इसका कारण भावों में न चढ़कर कवि अत्यधिक 'तटस्थता' बरतता है—

"यद्यपि अक्षरों के जागरूक प्रहरी का दिनारम्भ में अचेत होना ही जीवन की 'वृत्तसम्पत्ति' है।

और उपनिर्ण के स्पर्श पर त्रिच की एकाकिनी पुकार तो आगमिष्यत् के लिए आश्वात्तन की प्रेरणा आलोक की प्रशस्ति है।

यद्यपि परम रहस्य के ससर्ग के उपरान्त समाधि उन्मेष है।"

यह प्रवृत्ति गद्यवाक्य को जन्म देती है और बाद में यह प्रवृत्ति अन्य के अनुगमियों में बढ़ती ही गई है। इससे साफ चलता है, कि ये लोग विद्वान् भले ही हों पर कवि नहीं हैं वे विद्वान् न कवयः। काव्यभाषा की अत्यधिक अदकृति अर्थात् भाषा में उपचारवन्त्रता की अधिकता के बाद ऊढ़कर गद्यमयता भी कुछ समय तक प्रिय लग सकती है परन्तु परिष्कार का अभाव और काव्य में व्यावहारिक भाषा का प्रयोग चल नहीं सकता। वास्तविकता यह है कि काव्य की भाषा और गद्य की भाषा अलग ही रहती है हाँ गद्य में भी काव्य होता है होना चाहिए परन्तु उसके लिए काव्यभाषा की निम्न बाधा बंध है।

वस्तु के सुन्दर असुन्दर सभी रूप—अपनी चेतना में मग्न कवि एक चिन्तनामय स्थिति में वस्तु का चित्रण करते समय अवधान में आने वाले सभी रूपों को देखता है और तटस्थता से देखता है आवेग को अलग रखता है—यथा उप काल की भव्यशान्ति में अग्नय एक अनाहूतकिरण ओस मीनारकोठ से मुल्ला का आह्वान गनी में पिल्ले की रिरियाहट, छप्पर में शिगु का रदन मीलाकाश में दो यह आदि को देखता सुनता है और अंत में सोचना है कि इन सब रूपा में उसी का अस्तित्व मूर्तित तो नहीं हो रहा है—

मैं ही हूँ वह पगानात रिरियाता कुत्ता

मैं ही वह मीनार शिखर का प्रार्थी मुन्ना।

यहाँ पाठक किसी आवेग में मग्न नहीं हो सकता अपितु वह कवि के साथ कवि के अनुभव में अवश्य शरीक हो सकता है और फिर भी तटस्थ बना रह सकता है। वस्तु के मीदय में भी कवि पाठक को मग्न नहीं करना चाहता वह केवल अपने दृष्टिकोण से वस्तुस्थिति को देखने की उत्सुकता उत्पन्न करने का प्रयत्न करता है। इसलिए मैंने यह कहा कि प्रयोगवाद समग्रतः डीझमाशनगाइज करता है चिन्तक की मुद्रा में वह अधिक रहता है अपना प्राकृतिक दृश्या में वह चित्रकार बनता है।

यही प्रवृत्ति लिखित की राजा निशा पाक की बेंच ककरीट का पोच आदि में निधार्ई पड़ती है। वहीं भाव का स्पष्ट अधिक दिखाई पड़ता है यथा चहुरा उगास आशी बीरबहू आदि में। वहाँ केवल किसी 'विचार' का ही चित्रण है यथा मिट्टी ही ईहा में। वही तथ्यवचन मात्र है विरोधा भाग के दम पर—

उठ बगले चले सारस हरस छाया विसानो म ।

बरस भर वी नयी उम्मी छायी है बरसने के तरानो में ।

ऐसी रचनाओं को 'गाय' ही प्रतिनिधि प्रयोगवादी रचना माना जाए यह शुद्ध प्रगतिवादी है ।

शमशेर प्रगतिवादी हैं परन्तु शायी वी नवीनता के वह प्रतिनिर्वाहक हैं अतः उनमें भावविमुखतावाद अधिक मिलता है । शमशेर के चित्रण अधिक आकर्षक हैं अलंकारध्वनि का विम्बप्राप्ति रूप उनमें अधिक है । शमशेर का प्रयत्न यह है कि हर चीज को एक अपनी भाषा होती है उसी का प्रयोग किया जाए । इस प्रयत्न में प्रत्यक्ष भावना को प्रत्येक वस्तु को एक नयी भाषा देने से रूप विद्या तो आकर्षक हो गया है किन्तु यह काव्य हृदय को आन्दोलित नहीं करता—

बात बोलेगी हम नहीं

भेद छालेगी बात ही ।

सत्य का मुख झूठ की आँखें क्या देखें

सत्य का रख समय का रख है सत्य ही सुख है सत्य ही सुख ।

जहाँ रूप चित्रण पर अधिक ध्यान दिया गया है वहाँ वाच्य अपनी प्रवृत्त पद्धति पर चलता है—

भीन सध्या का दिये टीका

रात काली आगयी

सामने ऊपर उठाये हाथ सा पथ बढ गया ।

शमशेर ने नवीन शैली में प्रगतिवादी भावनाओं को ही व्यक्त किया है अतः उनका प्रयोगवाद प्रगतिवादी है वह दृग्गोचरस्थितियों के बहिर्गम नहीं हैं । उन्होंने अलग अलग ध्वनिशा क्रियाओं भावों और चेष्टाओं के लिए एक नूतन भाषा का आविष्कार किया है इससे यह कला बड़ी बारीक होगई है परन्तु चित्रणों में ही उन्हें सफलता मिली है भाव वर्णन में कम—

तब गिरा

जा—

झुक गया या गहन

प्यायाव निष्ट ।

यहाँ प्रत्येक शब्द का प्रयोग स्वतन्त्र है और भिन्न भिन्न स्थितियों का विम्ब उपस्थित करने का प्रयत्न बरस्ता प्रतीत हुआ । शमशेर इस नूतन शायरी में प्रवीणतम कवि माने जाते हैं ।

नरेशकुमार मेहता भी त्राणवादी प्रयोगवाद के अनुयायी हैं। चित्रण-शक्ति मेहता में खूब है नूतन उपमानविधान के साथ जन-जीवन को देखने की प्रवृत्ति भी उनमें अधिक है—

गोमती तट दूर पास न देख सा वह वास शुरुमु
शरद दुपहर के कपोत पर उड़ी वह रूप की लट
जन के नग ठड बदन पर बुहरा झुका नहर पीना चाहता है।
सामन के शीत नम्र में आयरन ब्रिज की कमानी
बाह मस्तिद की बिछी है।

मेहता की द्वितीय राप्तिक की रचनाओं में छायावादी सौंदर्य दृष्टि की परम्परा दिखाई पड़ती है। उनमें रिरियाते कुत्ता और मूर्त्तिचित्र मृत्तिका के बल में गढ़ा जैसे दृष्ट्या को न देखकर किरनधनुषा नीलमवणी में से कुकुम के स्वर शीत में बरसते स्वर्ण आँसु को अधिक देखा गया है। अलंकारों के नए रूप पर मेहता ने अधिक ध्यान दिया यह कोई अनुचित बात नहीं—

सोने की वह मेघ चील

अपने चमकीले पंखों में ते बघरार अब बैठ गई दिन के अडे पर।
नदी बघू की नय का मोती चील न गयी।
गगन-बीड से सूरज खाना हाक रहा है दिन की गायें।
नम का गीतावन चुन है। दिशि ने बंधो पर सिरघर कर।

रूप की र मानवीकरण का ही यहाँ चमत्कार है। नरेश मेहता ने समयदेवता का उक्त प्रकृति चित्रण से प्रारम्भ कर समी कविता लिखी है इसमें यह प्रमाणित होता है कि मुक्तछन्द असङ्गत शैली में प्रगतिवाद जन्य के हावा ही सन्नादित हुआ है यह आश्चर्य का विषय है कि जन्य फिर भी उसे 'मृत' कहते हैं।

रघुवीरसहाय के प्रकृति चित्रणों में अलङ्कारिकता किन्तु जन जीवन को देखने की प्रवृत्ति पर्याप्त है। किन्तु भला' कोणित' और अनिश्चय शोषक रचनाओं में शैली का चमत्कार उपज करन का प्रयत्न अधिक है। अनिश्चय में दूर तक पाठक को यह आभा बंधाकर कि कवि कुछ कहने ही जा रहा है जन में सहना वह उठता है—

ता सुनो इतना ही कहता है सुनो
तुम से मुग

किन्तु ठडो ता गाय इससे भी अच्छी कोई बात याद आजाए।

यानी रघुवीर सहाय की रचनाओं में भावविमुखता अधिक है।

भारती घमवीर में रोमानिमत या रंगीनी कम से कम द्वितीय सप्तक की रचनाओं में अधिक मिलती है। अंग प्रयोगवाद की प्रतिनिधि रचनाएँ नहीं हैं। अध्यात्म की रचनाएँ तथा ठण्डा लोहा की कतिपय रचनाएँ प्रयोगवादी मानसिक स्थिति का अधिक प्रतिनिधित्व करती हैं। भारती में बहुत परिवर्तन हुए हैं कभी समाजवाद का दौर था नायब इसीलिए प्रगतिवाद का भी अथ विरोध उठे करना पड़ा। उनके जमाने में आलोचना प्रतिप्रियावाद का भी बोल बन गई थी। भारती की कविताओं में इस तुमुल कालाहल की ध्वनि भी है और वही वही अपने मन की गुत्ताही रंगीनी का भी वर्णन है कहीं अनास्था टूट लघुता कुठा आदि की भी व्यञ्जना है भारती मध्यवर्गीय डूँड ग्रस्त मनोवृत्ति का भलीभाँति प्रतिनिधित्व करते हैं—

लघुता — मैं रथ का टूटा पहिया हूँ

लेकिन मुँह फेंको मत

क्या जाने इस दुर्दृष्ट चक्रपूह में

अक्षोहिणी सेनाओं को चनौती देता हुआ

कोई दुस्साहसी अभिमन्यु आकर घिर जाय

तब मैं रथ का टूटा हुआ पहिया

उसके हाथों में ब्रह्मास्त्रों से लोहा से सकता हूँ।

यह लघुता लक्ष्मीबात वमा के अनुसार नहीं प्रवृत्ति है सी दय बोध का नया स्तर। किन्तु भारती अभिमन्यु न बनकर रथ का टूटा पहिया क्या बनना चाहते हैं यह समझ में नहीं आता हाँ पूँजीवाद के विरोधी प्रगतिवाद के शत्रु बनकर वह यदि पूँजीवादी रथ के अश्व बनना चाहते तब वान अधिक सापक होती।

काव्य की दृष्टि से भारती में भावाच्छवास अधिक मिलता है प्रयोगवादियों की प्रिय निराशा और टूटने की प्रविष्टा की व्यञ्जना में भी आवेग भारती में बराबर मिलता है—

ठण्डा लोहा ठण्डा लोहा ठण्डा लोहा !

मेरी दुखती हुई रंग पर ठण्डा लोहा !

मेरी स्वप्न भरी पलका पर

मेरे गीत भरे होठों पर

मेरी दूँध भरी आमा पर

स्वप्न नहीं अब गीत नहीं अब दर्द नहीं अब
एक पत्तं ठण्डे लोहे की ।

किन्तु 'भारती' इस उक्त आरोपित निराशा के साथ साथ 'सृजन की
यवन भूल जा देवता' जैसी रचनाएँ भी प्रस्तुत करते हैं और 'नवनिर्माण' के
लिए प्रेरणा देते हैं—

अभी तो पड़ी है घरा अघबनी
अभी तो पत्तक मे नहीं खिल सकी
अभी अघखिनी ज्योत्स्ना की कली
नहीं जिन्दगी की सुरभि मे तनी ।
अभी स्वर्ग की नीव का भी पता ।
सृजन की यवन भूल जा देवता ।

किन्तु 'ठण्डा लोहा' मे भारती की उन्ही रचनाओं मे 'कवित्व' निखरा
है, जिनमे रोमानियत या 'रमणच्छा' अधिक व्यक्त हुई है प्रेम का मादक रूप
भारती को अधिक प्रिय है,—

आज छोट सब कामनाज तुम बैठे मेरे पास
आज खुदकशी करने पर आमादा है आकाश ।

ये शरद के चांद से उजने धुले से पाँव मेरी गोद मे ।
बुम्बना की पाखुरी के दो जवान गुलाब मेरी गोद मे ।

तुम कितनी सुन्दर लगती हो जब तुम हो जाती हो उदास ।
मिसरी के होठो पर सूखी किन अरमाना की बिकल प्यास ।

ऐसी रचनाशा मे परम्परागत रगीनी ही मिलती है, रचना प्रक्रिया
म भी कोई नवीनता नहीं मिलती किन्तु इनमे 'कविता' अवश्य है ।

प्रतिनिधि मानसिक स्थितियाँ और रचनाप्रक्रिया—लक्ष्मीकान्त वर्मा
'नवीकविता' के भाष्यकार हैं अब उनकी रचनाशा को ध्यान से देखना चाहिए ।
'ठण्डा लोहा' की तरह वर्मा जी की 'छानी मे तेजघार वाले फौलाद की
नौक' गड़ी है—किन्तु 'फौलाद की छाती लिए वह कहन हैं कि वह जीवित
है ।

विश्व और व्यंग्य—नदगीकात भावविमुखवादी कवि हैं यह चित्रण में विश्वों की सृष्टि का और इन धारणाओं की अभिव्यक्ति में व्यंग्य का प्रयोग अधिक करते हैं और इस पद्धति के प्रयोग में किसी प्रकार का अनुशासन नहीं बरतते—कही प्रतीन पद्धति भी आजमाते हैं। इतिहास और कीड़ा शीपक उनकी कविता में प्रतीक का प्रयोग व्यंग्य की सृष्टि के लिए किया गया है जो आवश्यक है — ए साइक्लोपेडिया के पन्नों में एक जिसमें कि जिसमें दिल नहीं उस दिन अचानक पिस गया एक छून का घड़वा नेपोलियन के मस्तक पर रह गया यह सत्य कि जिसने उस किताब को खोना यह कोई फौजी जेतरन नहीं था और जो दबकर मर गया वह हृदयहीन कीड़ा था। (नयी कविता अंक १)

विश्वसृष्टि—मैं देख रहा हूँ दूर बहुत दूर
धून में टायर की छाप सी उभर
एक गाड़ी कानी जभीर में
दो घादों के टुकड़ फस गए हैं।

इसमें कोई नवीन वाक्य प्रक्रिया नहीं है केवल उपमान विधान नवीन है जो प्रयोगवादी शैली की प्रमुख विशेषता है।

अनगिन बीनो की गठरी की सिर पर सादे
कधा पर बरसाती लम्बी हाथों में बरसाती जूते
गाठ गाठ तक पण्ट उठाए कालर बांध बाँह सवेले
गठरी में से काले बीने मुक्त हो गए
चौक गया मैं शोर शराबा
देखा नभ पर फिर आए ये काले वाहन।

दूँदों को बीनो की उपमा चाहे जितनी भद्दी हो परन्तु उपमा तो है विश्व तो मन में उतरता है और साथ ही वर्मा जी के नधुतावाद अथवा बीनावाद की भी शक्त पूरी होती है। उपमान विधान में सादृश्य और साधर्म्य पर ध्यान न देने से वर्मा जी के चित्रण हारयास्पद हो जाते हैं। व्यंग्य करते हैं तो मजात बन जाता है तिस्रता उभर नहीं पाती।

चीटी चारा और तीतर में चीटिया की चीनी ढाने का वणन का फिर तीतर छोड़ने का वणन करते हैं—

तानर वान उगा गद घूराक दूँदत
एक उमासा,

(वाह वाह वाह वेदा वाह ।
 एक चोट एक चोट और
 युद्ध त्रान्ति सत्रान्ति व्याप रहा है तित्त)

चोटों से जनता को और तीतर से युद्ध की ओर संकेत किया है परन्तु युद्ध-वादियों के प्रति घृणा पैदा नहीं हो सकी क्योंकि लक्ष्मीकान्त की ऐसी रचनाओं में उनके द्वारा बिज्ञापित तित्तता या घृणा का वर्णन घुटकले जैसा बन जाता है। आत्मपरिचय में भी व्यंग्य है परन्तु वह भी हास्यास्पद हो गया है अतः उसका अभिघातक अर्थ जानबूझ कर ग्रहण किया गया है—

सम्मीकान्त बाल बिछरे गाल पिचके
 निष्प्रभ क्लान्त आदि से अन्त
 केवल अतुकान्त ।

यह काटूननुमा चित्रण आज के क्लान्त नवयुवकों के प्रति न तो सहानुभूति जगा पाता है न क्लान्ति के कारणों के प्रति रोध—लक्ष्मीकान्त की कविता में पनकारिता अधिक आ जाती है।

प्रतीकात्मकता—कही लक्ष्मीकान्त वर्मा किसी वस्तु के चित्रण में रेखाचित्रात्मक पद्धति अपना कर चलते हैं और उस स्थिति में अपने 'मन की दशा को संकलित करने का प्रयत्न करते हैं। इस संकेत काय के लिए पूरी परिस्थिति या वस्तु प्रतीक के रूप में बदल जाती है। इस प्रकार तीन मोर्चों पर कवि एक साथ काम करता दीखता है वस्तु का रेखाचित्र, मन की दशा जिसमें इन्द्रियों पर पड़ने वाले प्रभावों से लेकर चेतना की आन्तरिक उलझन तित्तता व्यंग्य आदि भी हैं तथा वस्तु को मन के सम्मुख प्रतीकात्मक रूप में प्रस्तुत करना। रेखाचित्र होते समय कवि की उपमाओं से साफ प्रतीक होना है कि कवि असंतुष्ट है ऐसी रचनाओं को भी वस्तु ध्वनि के मापदण्ड पर परखा जा सकता है—

स्टोव आज ठण्डा है हल्के फीरोजी रंग की चूड़ियों का साया,
 धानिया चूनर में लिपटी तुम्हारी काया लक्ष्मी सावित्री, दमपती
 बेटरहाफ ।

इस प्रकार रेखाचित्र आये बढ़ता है फिर कवि अपने मन की स्थिति बताता है—

आज वह बीता रस पिया विप जिया दश
तरल हो गया कही
क्योंकि महीने की आखिरी तारीख है हर दिन
ऐस्यमा के रोगी सा यह स्टोव

इस बीच कवि का पुत्र चित्लाता है तो उसे भी यथावत चित्रित करने
का प्रयत्न है

मा चा ५ ५ ५ ५ की ५ ५ ५ ५ प्याली
पा पा ५ ५ ५ की ५ ५ ५ जेब खानी
श श श
स्टोव आज ठण्डा है ।

कविता के अंत में पुनः कवि अपने मन की गहराई में डूबता है ।
ठण्डा स्टोव प्याली चा का टिन तथा शराब की बोतल को वह प्रणामार्पण
के रूप में ग्रहण करता है—

स्टोव यदि आज ठण्डा है
तो वही आब यह मन की
इतनी उबरा है दद को जन्म दे
जो दे जाती है सदन सम्बोधन समर्पण मौनतपण ।

प्रयागबाद राज ब रोज की सामान्य और महत्त्वहीन वस्तुओं और
मानसिक स्थितियों की ओर अधिष्ठान देखा है उन्हें प्रतीक के रूप में परिणत
कर अपने मन की कुछ खास स्थिति में दद अस्तित्व की आशका कुण्डा
तित्तता रहस्यहीन असतोष को सन्केतित करता है भाव के उच्छ्वास को
दखाता है भीतर जहाँ जो प्रमदन टटन उलझन उठती है उसकी ओर सनेत
भर कर देना पर्याप्त मानता है ।

प्रश्न होगा कि राज ब रोज की चीजों को यदि प्रतीक रूप में ही
ग्रहण किया जाय तो उनसे आशा उ साह आनंद आत्मविश्वास लक्ष्यपुक्त
असतोष आदि को भी ग्रहण किया जा सकता है किन्तु रामीचान्त वर्मा जैसे
कवि इसे यथायथ वे विरुद्ध मानते हैं । पुनः प्रश्न होगा कि आशा यदि
आज धूमिल भी होगी है एका भी यदि मान लिया जाय तो उक्त कविता
को पढ़कर शक या असतोष का भाव चित्त को द्रवित क्या कहा कर पाता
इसका उत्तर यह है कि कवि अपनी और उपमाना में पाठक के मन को प्रस्त

कर लेते हैं, मूल अनुभूति चक्रवर्दार कम से व्यञ्जित होने के कारण पाठक तक पहुँचते हाँफने लगती है। अतः यह वाक्य-प्रक्रिया 'नवीन' अवश्य है, जो अंगरेजी में यह बहुत पहले से ही प्रचलित है, परन्तु इससे पाठक को अत्यधिक अवधान का अपव्यय करना पड़ता है अतः ये रचनाएँ 'कौतुक' या 'प्रहेलिका' बनकर रह जाती हैं।

जगदीश गुप्त में "उत्तरी हुई सवेदनाएँ" अपेक्षाकृत कम दिखाई पड़ती हैं। उनकी 'पहेली' भी लगने वाली रचनाओं में भी 'ध्वनि' का रूप अधिक स्पष्ट है। वार्तालापात्मक शैली में कवि मुद्रियाँ बन्द कर प्रेमिका से पूछता है कि बताओ, इनसे क्या है? बताया गया कि इनमें "दर्द" है! कवि कामना करता है—“किसी दिन काश खुल जाते, कहीं यह मुद्रियाँ मेरी, लगा मजबूरियों को धाग, ले आता तुम्हें मैं खींच अपनी चिन्दरी के पास” किन्तु कवि 'मजबूरी' में ही कविता को समाप्त कर देता है—

मुझ अब कुछ नहीं कहना

कहूँ भी क्या, कि जब मजबूरियों के बीच ही रहना !

भले ही 'मजबूरी' आरोपित हो, परन्तु वह स्पष्टतः ध्वनित हुई है। यही स्पष्टता "एक क्षण को मान लो" में एक 'सम्भावना' के चित्रण में मिलती है। जगदीश गुप्त के "नाव के पाँव" नामक काव्यसंग्रह में प्रकृति चित्रणों में भी प्रयोगवादी साम्प्रदायिकता अधिक नहीं मिलती, उपमानविधान में सादृश्य और साधर्म्य का भी उन्होंने अधिक ध्यान रखा है। 'व्यग्य' से कहीं अधिक सफलता उन्हें चित्रणों में मिली है।

विजयदेवनारायण 'साही' की रचनाओं में भाषण का फुट अधिक दिखाई पड़ता है, प्रगतिवाद का विरोध करने के कारण आपको अच्छी ख्याति मिला हुआ है। फिर भी 'साही' में 'पिण्ड में बह्मण्डदंशन' यानी अपनी तह्मराइयों में डूबकर जगत् को देखने की प्रवृत्ति बहुत कम है, जन-जीवन के चित्रण में उनमें पर्याप्त 'आत्मनिविष्टि' मिलती है। "मैं आज सरस धरती का अभिलाषी" "रात में गाँव" आदि रचनाएँ प्रमाण हैं। जहाँ साम्प्रदायिक "दर्द" का वर्णन है, वहाँ 'स्पष्टता' और 'आवेग' दोनों मिलते हैं, अनभूषी शैली भी नहीं दिखाई पड़ती—

अगर केवल 'दर्द' ही होता, तो उसे सह दालता !

यह अतल आधान से भी तीव्र,

यह नतीन्द्रिय आँधियों से भी अधिक उद्दाम, प्राणदायिन ज्वाल !

और कब तक धमनियों के बख मे घारे रहू यह दद की देवापना ?
और कब तक मुक्ति प्यासी बस्थियों की चीख भी सुनता रहूँ ?
खोन दो मेरी शिराएँ खोन दो तोड दो मेरी परिधिया तोड दो ।

यह पुरानी मुक्तछन्द वाली शैली है कही-कही सीध भाषण है—

ओ महाप्रलय के बाट नये जगते शिखरो
है तुम्हें वसम इन ध्वस्त विध्यमालाओ की
मत शीघ्र झुकाना तुम अपना ।

‘हिमालय के आसू मे भी यही प्रवृत्ति है । संग-संग के गान’ में गीतकारो का अनुसरण है । चिनपो मे कल्पना का प्रयोग एकदम असयत और अस्पृढ नहीं है—

सो रहा है गाँव खेतिया की अनगिनत मधें
कि घरती के दुसारे बदा को उँसलिया से पकड
बच्चो की सगोनी नीद मे सुकुमार
सो रहा है गाव ।

सोन मछली सा अधरा रात को पाता हुआ
जन रहा है किसी खँडहर के झरोख पर चिराग ।

जहाँ फंसी अथवा मन की किसी देग काल निरपेक्ष तरंग का
बणन है वहाँ भी अटपटापन नहीं है जो लम्बीकाल म हम देख चुके हैं—

इधर तीन दिना से तेरते ही खाट पर तीव्र इच्छा होती है ।
शून्य को पकड कर मुट्टियों म भौंच लू नारंगी से चाद को ।
रसभरी से तारा को नेवड म बसी हुई किरनो को
पजो म पकड कर कस कर निभोडू ।

किंतु यह साही का वास्तविक रूप नहीं है उनकी वास्तविक छवि
भाषणपरक रचनाओ मे अधिक मिलती है अटपटापन कम होने पर भी
‘साही’ में कवि प्रतिभा का अक्षर कम शुद्ध नेता का व्यक्तित्व अधिक दिखाई
पडता है ।

कुँवरनारायण म बबिध्य अधिक मिलता है वह कवि को बहुरू-
पिया मानते भी हैं । (तृतीय सप्तक की भूमिका) । कुँवर पर बुद्धि और
गद्य का अथवा गद्यात्मक बुद्धि का अथवा बुद्ध्यात्मक गद्य का अधिक

प्रभाव है ! किन्तु "बुद्धि" और "गद्य" के आधिक्य से "अन्विति" की हानि देखकर पाठक विस्मित हो उठता है—

सत्य से कही अधिक स्वप्न वह गहरा था
 प्राण जिन प्रपंचों में एक नींद ठहरा था ।
 भगनावशेषों की दुर्व्यवस्था छायाएँ
 झुलसी हुई लपटों सी ईर्ष्यालु
 जीवन के शुद्ध आकर्षण पर गुदी हुई
 काल की समस्त माँग, बूझी दुनिया अलग !

अन्तिम पंक्ति का अन्य पंक्तियों से सम्बन्ध बैठाने में स्पष्टतः कठिनाई होगी, जिस 'प्रपंच' या 'स्वप्न' का यहाँ चित्रण किया गया है, वह भी अस्फुट है—इसी तरह—

वस्तु का दर्पण उधर सुनसान
 जो अपनी बिना बीरान,
 इधर घूसर बुद्धि जो अति जिन्दगी के प्रति
 उठानी स्वप्न की प्रतिध्वनि !

'वस्तु' को 'दर्पण' बनाना तो ठीक था परन्तु बाद में पुनः अस्पष्टता आगई है किन्तु जहाँ यह दोष नहीं है, वहाँ कवित्व उभरता हुआ लगता है, जैसे "खामोशी" बनाम हलचल" के चित्रण में । कोचे ने बड़े पते की बात कही थी कि यदि अभिव्यक्ति में अस्पष्टता या उलझन है तो समझना चाहिए कि कवि की अतश्चेतना में अशुभ्रुति स्पष्ट नहीं है । जब तक मन में अनुभव या वस्तु का बिम्ब स्पष्टतः अवतरित न हो जाय तब तक लिखने की शीशिश करने का अर्थ है, सरस्वती के बिना आगमन के ही यह समझ बैठना कि वह आगई है । प्रत्येक नए अनुभव का उदय पहले गुहासे के साथ होता है, धूलि को बैठ जाने देना, ज़रूरी है अन्यथा रात्रि से मिलने आएँ भारत के मुख पर निश्चित भाव क्या है कि यह कैसे स्पष्ट होगा !

अतः धारणाओं की व्यञ्जना में 'कुँवर' जी को उतनी सफलता नहीं मिली, जितनी उन्हें चित्रणों में मिली है । 'चित्रण' में 'स्वाभावोक्ति' की पद्धति अपनाने से कवि "दायित्व" को अधिक पूरा कर सका है—“जाड़ों की एक सुबह” में यही प्रवृत्ति है ।

चाँदनी सित रात चितकवरी
 उसे भूखण्ड की गनी सतह पर

खोह से खडहर कपालो मे घसा ज्यो रंगता मनहूस अँधियारा ।

रात चितकवरी की इन पक्तियों मे एन्द्रिक अनुभव को भलीभाति प्रकट किया है । कुँअर जी मे दद के कारण कुरूपता के दशन की प्रवृत्ति अधिक है छायावाद के विरुद्ध चरने की प्रवृत्ति का ही शायद यह परिणाम हो—कवि को चादनी ओढ हुए रात वूनी औरत सी लगती है आगे की कल्पना को कुरूपता देखिए यद्यपि है नवीन ।

चाद से लुडकी पड़ी छाया घनी एक बूढ़ी रात ओढ चादनी ।

एक फीकी किरण सूजी साश पर स्वप्न कोई हस रहा आकाश पर ।

देह से कुल भूख गायब कुलबुसाती आँत ।

छोपनी से देह गायब खिन्नखिन्नाते दाँत ।

कही कही कवि ध्याप्याता शली मे धारणाओ की धोपणा करने लगता है— हम शायद वतमान का असली रूप नहीं हम कुछ अतीत हैं ।

जिस का भावी स्वप्न अभी घटने वाला

हम तुम परिचित हैं अपने लाखो सपनों से ।

कु अर नारायण मे दुरुहता और अस्पष्टता उनके प्रकाशक बाप कृष्णराव ने भी मानी है यह स्मरणीय है । (नयी कविता ३) निश्चित रूप— से कु अर मे साही से अधिक प्रतिभा है वविध्य भी उनमे अधिक है परन्तु प्रयोगवादी सकीण बध्य अपनाए रहने से उनकी ऐसी इच्छाए अवश्य सहानुभूति के योग्य हैं —

पृथ्वी आकर्षित करती है अपनी जड़ताओ को

पर आकाश प्रकाश न मुझको मरने देते

सरल मौत कृत की ।

समझ म नहीं आता कि ऐसी अभद्र उपमाओ से कवि अपने मन के दद को कसे प्रपणीय बना सकता है ? मानसिक स्थिति यदि गभीर है तो उपमा भी गभीर ही होनी चाहिए । हास्यरस की उपमाएँ प्रयोगवाद में शोक के वणन मे प्राय दे दी गई हैं फलत काव्य हास्यास्पद हो गया है । उपमा ॥ गुण क्रिया रूप और द्रव्य इन सबका जितना अधिक सादृश्य होगा विम्बग्रहण उतना ही यथाय और आकर्षक होगा । सौंदर्य अधिकाधिक सादृश्य से उत्पन्न होता है 'यूनतम सादृश्य से तो प्रत्येक वस्तु से प्रत्येक वस्तु की उपमा दी जा सकती है । बानिदास ने हिमालय के हिम को शकर के

बटुहास से उपमा दी थी अब यन् 'नवीनता' के लिए 'हिम' की उपमा
बारखाने में सघटीत 'कुल्हा' से दी गयी तो यह हास्यास्पद होगा ।

प्रशसनीय उपमा—इस गती के छोर पर बुनियाद डालो

कोठरी में दीप भी लौ सँकती ठंडा सबेरा ।

ज्ही पता में नही सोया हुआ है

रूप का गोरा सबेरा ।

आता यह है कि प्रयोगवाणी सकीणता से कुंभर की ऊपर उठकर
रूप का गोरा सबेरा' जैसे चित्रण अधिक प्रस्तुत करेंगे ।

सर्वेश्वर दयाल सचसेना प्रयोगवाद के प्रतिनिधि कवियों में शायद न
माने जाएँ क्योंकि उनमें जगदीश गुप्त और लक्ष्मीकांत दमा के चिन्तन
का अस्तित्व नहीं मिलता । सर्वेश्वर में दद है पर वह व्यापक है वस्तुतः
उनका 'दद आग बन कर शीघ्र भट्क' उठना है अतः जो पुसरहीनता अन्य
प्रयोगवादियों में मिलती है वह सर्वेश्वर में नहीं मिलती । यही आग व्यर्थ
बन कर उनके काव्य को व्यर्थपरक बना देती है । वस्तुतः सर्वेश्वर प्रगति
वादी प्रयोगवाद के अनुगामी हैं उनकी सामाजिक दृष्टि स्वस्थ होने के कारण,
उनके काव्य में सवेनाओं का उत्पन्न न होना है—उनके सकेत सरल हैं
उनमें कलाकार कम कवि अधिक है—

आज पहली बार यकी चीनल हवा में शीत मेरा उठा कर

चुपचाप अपनी गोद में रखा और चलते हुए मस्तक पर

काँपना सा हाथ रखकर कहा

सुनो मैं भी पराजित हूँ

सुनो मैं भी बहूत भटकी हूँ

सुनो मेरा भी नहीं कोई

सुनो मैं भी वहीं भटकी हूँ

पर मैं जाने क्यों पराजय ने मुझ शीतल किया

और हर भत्काव ने गति दी नहीं कोई था

इसी से सब हो गये मेरे मैं स्वयं को बाँटती ही फिरी ।

प्रकृति से स्वस्थ प्रेरणाएँ भी ली जा सकती हैं केवल चन्द्रमा को
नजली रूपएँ जैसा देखते रहना अथवा पागल कुत्त की मौत मरने की लालसा
रूप मानसिक स्थितियाँ हैं । सर्वेश्वर इस धारा के विपरीत प्रकृति से स्वस्थ
प्रेरणाएँ लेते हैं । नए साल की शुभकामनाओं की रचना में कवि का

‘जनवाद देखिए ! वह घेतो की मेंदो पर घूल भरे पाँव’ को ‘बुहरे से लिपटे उस छोट से गाँव की बँलो की चाल करधे, कोल्हू मछुओ के जाल पकती रोटी बच्चो के शोर सिगरेट की लाशा पर फूलो के छ्याल की’, जूड़ के फून को और ग्रीटिंग काड लिखने वारो को शुभकामनाए भेजता है, न यहाँ अस्तित्व की आशका है न लघुता की लालसा ।

कल्पना के चमत्कार में भी कवि अटपटी पद्धति न अपना कर केवल रूपविधान में लोकस्पश भरकर मोरबा कितना सरस रूप उतारता है—

सलमे सितारो की काम वाली नीली मखमल बा खोल चडा
अम्बर का बडा सिंदौरा उसटा घरती पर नदियो के जल में
गिरि तर के शिखरो से ढर-ढर कर सब तेंदुर फैल गया ।

इंद्र नीलमणि महा चपक था सोम रहित उसटा लटका में भापा का गौरव अधिक है किन्तु रूप की दृष्टि से सर्वेश्वर हृदय के अधिक निकट प्रतीत होते हैं । चुपाई मारी दुसहिन में लोक स्पश और भी अधिक है ।

सर्वेश्वर के प्रतीक बहुपरिचित हैं जैसे प्रपत्तिशीलो पर व्यग्न के लिए सूखे पीले पत्तो का प्रतीक और सुबह से शाम तक में अँट ।

दिखावटी सौंदर्य-बोध पर सर्वेश्वर ने बडा कठोर व्यग्न किया है दद और दुख चित्ताने वालो की तपु शकता पर कवि कहता है—

भूखी बिल्ली की तरह अपनी गरदन में सँकरी हाडी फसाकर
हाण पैर पटको दीवारो से टकराओ महज छापगते जाओ
शामद दया मिल जाय ।

इसी तरह शान्ति के पक्ष में कवि कलाकार और सिपाही की तुलना करता है कि एक तो वे कलाकार थे जो आत्मा की आज्ञा पर मानवता के लिए शिलाएँ चट्टानें पवत काट काट कर भूतियो मन्दिर गुफाएँ बनाते थे और आज के ये सिपाही हैं जो नदियो पहाडो विषावानो में दूसरो की आना पर चंद पत्तो के वास्ते शिलाएँ चट्टानें पवत काट कर रसद हथियार एम्बुलेंस मुर्दागाडियो के लिए सडक बनाते हैं ।

सर्वेश्वर प्रमिया को अपने अह से बढी मानते हैं और प्लेटफाम का यथावत चित्रण करके अंत में कहते हैं—

लेकिन मुझ जागना है

क्याकि आधी रात की बोई मात गाडी

नींद में झुमती, हचकोले छाती, शायद बाकर ठहर जाय
 सोते हुए अनगिन दिव्वा मे से शायद कोई जुले
 शायद कुछ ऐसा मिले, जिसे कल सुबह होने पर-
 दूसरो को देना हो !

बाप कहेंगे कि यह तो 'प्रचार' मात्र है, श्रौपेयेण्डा । यानी यदि इन्हीं शब्दों में 'अस्तित्व', आशका, 'ददं', लपुता, आदि की चर्चा होती तब तो यह काव्य होता और क्योंकि यहाँ, कवि ने दूसरो के लिए सोचने, समझने, कुछ करने की भावना है अतः यह प्रचार हो गया । 'प्रगतिवाद' के विरुद्ध अधिकतर तर्क ऐसे ही हैं !

लोग "काठ की घण्टियों" शीर्षक कविता का मर्म बिना समझे ही सर्वेश्वर पर तपाक्विन प्रयोगवादी 'कथ्य' का आरोप लगाते हैं, 'काठ की घण्टियों' में जागरण व्यजित है, निराशा नहीं ।

इसका अर्थ यह नहीं कि सर्वेश्वर में 'हरषविषय शक्ति' का अभाव है, वह कल्पना का दुराह्व प्रयोग कम करते हैं, किन्तु कहीं-कहीं कल्पना का चमत्कार चरम सीमा पर पहुँच गया है जैसे "कसरत" शीर्षक कविता में । जिसमें 'विवेक' को "पेपरवेट", 'ददं' की "पृष्ठ" स्मृतियों को "काते कोट का कालर", आकाश की "पिनकुशन" और 'तारों' को 'आत्मीन' बनाकर कागज गत्ती करने की सारा क्रिया अपने मन पर आरोपित की गई है और यह अस्वाभाविक भी नहीं लगता ।

अज्ञेय ने सर्वेश्वर के विषय में लिखा है कि इस कवि में आन्तरिक अनुशासन और तन्त्र कौशल की कमी है । 'लय' के बिना प्रायः उसकी कविताएँ 'गद्य' बन जाती हैं । परन्तु यह दोष पूरे प्रयोगवाद में है । अब तो यह 'गद्यकाव्य' या 'पद्यकाव्य' चल ही पड़ा है अतः अब इसे 'पाठ्यकाव्य' ही रहने दीजिए । मोग पड लेंगे जिन्हे 'गुनगुनाना' होगा, ध्वनि और लय में बहना होगा, वे गीतकारों की शरण में जाएंगे ! फिर भी यह प्रसन्नता का विषय है कि अज्ञेय अब अन्विति, 'आन्तरिक अनुशासन' और 'लय' पर बल देने लगे हैं यो 'गद्यमयता' उनमें कम नहीं है । 'प्रवाह' या 'लय' को हिन्दी काव्य से 'अज्ञेय' ने ही छीना था, अब प्रायश्चित्त करना उचित ही है—

रोपें पेड बबूल को, आम कहाँ ते होय ?

'सर्वेश्वर' से ही कुछ मिलते जुलते 'मदन' वात्स्यायन हैं, जिन्होंने अपने गुरु 'अज्ञेय' के 'वात्स्यायन' नाम को स्वीकार कर लिया है, असली नाम

शायद लक्ष्मीनिवास सिंह है। मदन जी ने अपनी दिलचस्प भूमिका में प्रयोगवादी कविता के विषय में कुछ बातें बड़ी रोचक कही हैं जिनमें सच्चाई भी है। मदन प्रयोगवादी के एक अंश में शब्दों के सकस निर्वर्ण बौद्धिकता और ऊब रस मानते हैं। मदन मञ्चा के ऐसी रचनाओं को मायावादी कहते हैं। यही नहीं उन्होंने धर्मवीर भारती की रंगीनियत या रंगीन नियत की कायावाद कहा है, यह ठीक ही है। मदन गद्यमयता शब्दों के अपभ्रंश आदि के विरोधी हैं परन्तु नूतन अप्रस्तुतविधान के प्रशंसक हैं। मनलब यह कि प्रयोगवाद के विषय में उनके विचार समुचित हैं। मदन के उपमान बड़े दिलचस्प हैं एक दम जिद्दगी से छुने गए नवीन और गुणासाहस्य पर आधारित।

मदन उपा को जुए की एक बाड़ी और हारते समय ताश के पत्त से उपमा देते हैं यानी निराशा सम्प्रदाय से वह अलग हैं। वह सूरज को नया वृद्धा शुक्र तारा को नववधू सूरज को इज्जिन का हेडलाइट शुक्रतारा की गाड़ की रोलनी का दूर की बग्याही में लालटेन का और जनता के पीछे एम० एस० ए० का कहते हैं।

आचार्य शंकर ने भी अज्ञानिक जगत से रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करने की प्रणाली कवि को दी थी मदन जी इसी परम्परा में हैं परन्तु अभी जो उपमाओं में घोड़ी बहुत अनुपयुक्तता है वह आगे धीरे धीरे कम हो जायगी।

अनुपयुक्तता अभी अवश्य है नायिका के हाथों से मुर्गियों के बच्चों से उपमा देना उचित नहीं कहा जा सकता। प्रमिला का हाथ हाथ में हो तो क्या वही स्थिति होती है जो मुर्गी के डों के नीचे चूजों की। परन्तु मदन अभी विकास की स्थिति में हैं।

मदन मायावादी प्रयोगवादियों की तरह दास्यनिकता नहीं बघारते यथाय यथाय रट कर भी यथाय जीवन की उपेक्षा नहीं करते। सरकारी कारखाने में कमचारी की कविता शीघ्रक रचना इसका प्रमाण है एक कमचारी वस्तुतः क्या अनुभव करता है यह मदन ने भुक्तभोगी होने के नाने स्वयं अनुभव किया है प्रत्येक कमचारी इस कविता में अपनी छव्वन पा सकता है—

अफसरो से भरा सरकारी कारखाना
सापो से भरी कोठरी है
अखिं नहीं झपकता

अफसरा से भरा सरकारी कारखाना पाँव नहीं टसकते ।

मदन' जैसे प्रयोगवादियों का भविष्य उज्ज्वल है इसलिए कि वस्तुतः मदन जैसे कवि तथाकथित प्रयोगवादी कवियों में से नहीं है ।

केदारनाथसिंह अपने को बिम्बवादी कवि कहते हैं समाज के प्रगतिशील तत्वों और मानव के उच्चतर मूल्यों की परख की भी केदार उपेक्षा नहीं करते अतः उनके वक्तव्य में जड़ता नहीं मिलती । किसी अनुभव को मूर्तित करने का प्रयत्न उनकी कला का लक्ष्य है । अनागत का मानवीकरण करके उसे इस रूप में चित्रित किया गया है कि सड़क पर निकलने के बाद आपको महसूस होगा कि अनागत कहीं पास ही है । बिम्बविधान के प्रति जागरूकता के कारण केदार की रचनाओं में अनछूए सड़ घुपगंधी पखटूटे आधियों के पाँव अनाम कूक बघती खुलती निष्काम मुटिठपों छनी से निकलते फूँत आसू नट्टाएँ गिरे पानों की उदासी जल के आइनों में कापता भूडोन चाय की प्यालियों में तरता दिन बादला की टूक-टूक जिजीविषा शीशे के झुझिया घुंजा सा व्यक्तित्व फूल सा कापता खग आदि बिम्ब प्रस्तुत करने वाले उपमान अधिक हैं । बिम्बविधान के प्रयत्न में उनके काव्य में सौंदर्य का कोमल और आलीन रूप खूब निखरा है किंतु उनकी रचनाओं में भावोत्थवास की मात्रा अभी बहुत कम है उनमें कलाकार की तटस्थता तो है कवि का द्रवणत्व कम है । बिम्बविधान काव्य के लिए सहायक है किंतु जिस तरह शमशेर में वह साध्य हो गया है उसी प्रकार यह सम्भव है कि केदारसिंह में भी वह वही साध्य न बन जाए । काव्य में दिल की सच्चाई की भी आवश्यकता है केवल बिम्बग्रहण महान काव्य की सृष्टि नहीं करता । जिस मधुसूत को प्रयोगवादी अभूत प्रयोग कहते हैं उसमें बहुत सी उपनाएँ वात्माङ्गि की रामायण में भी हैं और रचना विधान प्रवृत्ति चित्रण आदि का भी एक पटन कालिदास के पूर्व ही निश्चित हो चुका था किंतु कालिदास ने पुराने रूपों को भी अपनाया है और नूतन का भी विधान किया है परंतु मेघदूत की मार्मिकता यम के हादिक भावा में है यह शमशेर और केदार जैसे कलाकार भूलते हैं । कला में जो श्वर अतः प्रेरणा का अभाव बढ़ा है, उसके लिए प्रयोगवादी उत्तरदायी है ।

प्रमाणनारायण त्रिपाठी प्रतिनिधि प्रयोगवादीयों में से नहीं है वह मुक्तहृदय के व्यक्ति हैं आरोपित मतवादों से रहित । ऐसा व्यक्ति एक क्रांतिकारी के शब्दों में समाज के लिए कम नुकसानदाह होता है ।

स्वस्थ व्यक्तिवाद—मुझमें कुछ है, जो मेरा बिल्कुल अपना है ।

जो मेरे क्षीरोज्ज्वल मन के मन्थन का कोमल मखन !

आत्म-विश्वास—जब तक मैं बिखरूँगा नहीं, मैं मरूँगा नहीं ।

जब तक मेरा यह विश्वास—

कि समय की अनवरत तीव्रधारा में

कहीं मैं ठहरूँगा, वही किनारा पाऊँगा

टूटेगा नहीं, टूटेगा नहीं !

प्रेम का प्राचीन उदात्त रूप—जाओ, साथी ! पथ पर तुमको

जावक-अपित चरण ततो को

रहे देखता यह सुख मेरा

शतशत शब्दपुष्पियो सा बूबो में खिलकर

धारण करता रहे गर्भ से हृद चरणाङ्गन !

जाओ साथी ! शक्ति बने यह—हम दोनों की—

धर्मा में कोटर में दुबके आहत खग की अपलक वितवन ।

‘कव्य, की दृष्टि से त्रिपाठी का यह काव्य लक्ष्मीकान्त के अनुसार शायद ही “आधुनिक” माना जाय ।

‘कीर्ति चौधरी’ और कु० रमासिंह भी प्रयोगवादी शिविर में गिनी जाती हैं किन्तु इसमें वह ‘आधुनिकता’ यानी आरोपित ‘दर्द’, लघुता, अहंकार, अस्तित्व का खतरा, कुठा, आदि तत्त्व बहुत कम मिलते हैं । फिर भी प्रयोगवादी सम्प्रदाय का प्रभाव अवश्य पड़ा है । ‘कीर्ति’ चौधरी की “आवाज”, यानी इस शीर्षक कविता में, ‘अस्पष्टता’ अवश्य है । किन्तु सर्वत्र नहीं । ‘लता’ शीर्षक कविता में ‘समर्पण’ का सुखद और स्पष्ट चित्रण है । जो ‘लता’ वृक्ष पर चढ़ने में अपनी सुपमा के विकास का अपमान समझती है, वह एक दिन देखती है, कि चुपचाप, अनजाने ही वृक्ष पर चढ़ गई है—

अग अग मुकुलित, शत कोमल करो को बढ़ा

लता ने वृक्ष की दूरी सब नाप ली

पात, पात, डाल, डाल

सधम, हृद तब विशाल, लताकुल आवृत था !

‘लता’ ‘कूट’ ‘अह’, ‘स्पर्धा’ आढम्बर है ।

लता और वृक्ष के इस वर्णन में ‘नारी जीवन’ की असली स्वच्छन्दता पर ध्यान है और समर्पित नारी जीवन की प्रशंसा है । ऐसे “मानव मूल्य”

प्रशंसनीय है। अभी तक 'कवयित्रियाँ' नए मूल्यों के लोभ में मार्गच्युत नहीं हुई, यह देखकर प्रसन्नता होती है।

'कीर्ति चौधरी' ने 'कार्यक्रम' में 'कर्मण्यता' को, 'अनुभव' में 'आशा' को, 'एकलक्ष्य' में 'प्रवचना' पर 'शोध' को, 'प्रस्तुत' में "निजी दुःख दर्दों" के प्रति घृणा, 'स्वयंचेत' में 'आशा', "दीठ न मिलाओ" में 'नम्रता', "बदली का दिन" में 'विश्ववधुत्व', जैसे "मूल्यों" को व्यञ्जना दी है। स्पष्टतः 'कीर्ति' में चमत्कार वादिता नहीं है, शब्दों का 'सर्कस' नहीं है, मायावाद नहीं है और यह उन्हें 'प्रगतिवादी-प्रयोगवाद' में प्रतिष्ठित करता है।

'तीसरा सप्तक' के उक्त कवियों से यह आशा होती है कि आगे तपाकथित प्रयोगवादी चिन्तन के स्थान पर मंगलमय मानव मूल्य निखरेंगे। 'चुत्तीय सप्तक' में अटपटापन और भाषा का व्यर्थ प्रदर्शन कम हुआ है। कारण यह है कि इस संग्रह में प्रयोगवाद के नेताओं में से कम कवि लिए गए हैं, नेताओं के बाद जो नई पीढ़ी उभर रही है, उसकी मानसिक स्थिति अधिक स्वस्थ है, वह अपने दायित्व को अधिक पहचानती है। निश्चित रूप से 'प्रयोगवाद' की 'कठोर आलोचना' का ही यह प्रभाव है कि अब कवि गैरजिम्मेदार रूप कम अपना रहे हैं। 'कला' में अभी गद्यमयता अधिक है। 'लय' की ओर ध्यान कम है, उपमान-विधान में अभी सतुलन का अभाव है, 'नवीनता' किसी भी मूल्य पर उत्पन्न करने की ओर भाव अधिक है। आंतरिकप्रेरणा को कस कर दवाने की प्रवृत्ति अभी है, परन्तु वह कम हो रही है, यह शुभ लक्षण है।

कु० रमासिंह पर भी प्रयोगवादी 'कव्य' का प्रभाव कम है, पर है अवश्य। जीवन के राग विराग की अलंकृत व्यञ्जना अधिक है। 'रूपक' रमासिंह को अधिक प्रिय है अतः उनकी अभिव्यक्ति में अटपटापन नहीं लगता। 'रूपक' द्वारा कवयित्री किसी कल्पना से प्राप्त 'विजन' को मूर्तित अधिक करती है, किसी 'भाव' को कम—

नियति की वीन धरे ओठी पर, समय का सँपेरा यह

कँसी धुन बनाता है,

समाँ बँध जाता है, नागिन सी धरती यह, झूम झूम आती है !

कँसा यह वशीकरण, कँसी तन्मयता है ?

इसी प्रकार सुख को कचन-मृग, और मन को धनुर्धर बनाकर "शान्ति" के हरण का वर्णन किया गया है, यह जीवन के वास्तविक 'राग' का वर्णन है, जो प्रभावित करता है। प्रयोगवादी "ऊब रत्त" का वर्णन करते समय भी

भी रमासिंह इसलिए भी उदास होती हैं कि चन्द्रमा की पूर्णता क्षणिक है, इस प्रकार की उदासी समस्त में आती है—

ज्योति का उजाला है
पूर्णिमा की रात यह, चन्द्रमा की पूर्णता पर
कल से ही टूटेगी
इसलिए उदास हूँ ।

रमासिंह यह महसूस करती हैं कि ऐसे अनेक प्रश्न हैं, जिनके उत्तर नहीं हैं, इस मात्रा में उत्पन्न स्वामाबिक है, “प्रश्न तो बिखरे यहाँ सब ओर हैं, किन्तु मेरे पास कुछ उत्तर नहीं” ! ‘रमासिंह’ के बहुत से प्रश्न तो “शाश्वत” हैं, यथा क्षयामगुरुता का प्रश्न, और ऐसे स्थानों में कवयित्री की विनय पदार्थों के प्रति भमता देखते ही बनती है—

माटी के खिलौने बहुत सुन्दर हैं,
किन्तु यह टूटेंगे, किस तरह बचाऊँ इन्हें ?

वही पुराना ‘रहस्यवाद’ भी मिल जाता है, यथा “अज्ञात की उलझन” में । ‘निमग्न’ में पन्त जी के “मौननिमग्न” और महादेवी के “कौन तुम मेरे हृदय में” जैसी ‘भावना’ प्रकट की गई है । रमासिंह के ‘प्रतीक’ सरल और स्पष्ट हैं । ‘मोटर’ गाड़ी को जीवन का प्रतीक मानकर उसे सावधानी से चलाने की प्रेरणा “मोड” में दी गई है । इसी प्रकार की ‘प्रेरणा’ “धर्मक्षेत्रे कुरक्षेत्र” में है । “जिन्दगी के सफर” का पैठन “नीरजनुमा” है । जीवन की दार्शनिक व्याख्या करने का लोभ अभी बहुत है । ‘परिभाषा’ में इसीलिए ‘अवेलापन’ को जीवन की परिभाषा कहा गया है । परन्तु यह ‘अवेलापन’ वास्तविक है, साम्प्रदायिक नहीं—

यहाँ का मोह ममता से भरा आँगन
मग्न यह साँस की पुनर्ली, मगर कब साय दे पाने, सगेस्नेही
बुलानी जब किसी अज्ञात की छँगुली !

यही प्रवृत्ति “एक दिन और बीता” नामक गीत में भी है । मोर के भय से रमासिंह ‘नीरज’ की तरह ही परेशान रहने लगी हैं अतः जिन्दगी, सरिता, मौन-समुन्दर, प्रवास-वाती और देह को सकोरा बनाकर ‘मृत्यु’ की आगका का वर्गन किया गया है, किन्तु यह विषय अब पिष्ट पेटित सा लगता है ।

संस्कार सो चट्टानें, ज्योति और दातहीन सुद परिधि में रेंगने, गिलगिले,
मिट्टीघोर केंचुए, सही प्याज सी दुर्गंध, आदि तत्त्व पाता है ।

समाधान के लिए बेचैनो —स्त्री, तपो, जलती हुई दोपहर के बाद

वह धूल भरी बांधी ।

सब कुछ पर रेत जमी, मन तक ज्यो किसकिसा
रहा है ।

यह सब विसलिये, क्या है इसका निदान ?

कब होगा अन्त इस जड़ता का, इस द्विधा का ?

कब आयगी वह वर्षा की एक बूंद, स्नेह की एक कनी ?

उत्तर में किन्तु बस सिर पर वह आसमान—

और यह दरवाजे फटफटाती बांधी ।

किन्तु सर्वत्र यह स्थिति नहीं है कवि 'नियति' को सशक्त स्वर में
सलकारता है, और यह भी कहता है कि यह देश कैसा है, जिसमें मुस्कराना
भी मना है ! "शान्ति की अलकापुरी" को सदेस भेजने के लिए भी कवि चिंतित
लगता है ।

निश्चित रूप से भारतभूषण, 'अज्ञेय, लक्ष्मीकान्त बर्मा' वाली परम्परा
से अलग दिखाई पड़ते हैं, वे सदेहग्रस्त किन्तु ईमानदार "प्रगतिवादी प्रयोगवादी"
कवि हैं । 'कवि' की उलझन आरोपित नहीं है, वह किस प्रकार अपने 'मन' को
समझाता है, यह देखते ही बनता है —

'गमन के क्षण, अब रुको मत ओ अप्रस्तुत मन ।

चल दो, राह में सगी है आग, बलना है खेल नहीं

पर क्या सकोये भाग, कर्म से बचोये कहीं ?

बच्चा की भांति थो भचलो मत भीरु मन . ।

व्यर्थ शकाएँ न कर, व्यर्थ की दुष्कल्पनाओं से न हो कातर ।

अभी जीवन में बहुत कुछ है अनागत, बहुत बाकी है ।

ऐसा कान्य प्रेरणाप्रद होता है, यहाँ 'मन' के 'अनुभव' पर ही ध्यान
केन्द्रित किया गया है । शैली और उपमानविधान की व्यर्थ आपाधापी यहाँ
नहीं है, इस दृष्टि से भी भारतभूषण अन्यो से अलग दिखाई पड़ते हैं । यह
'बला' "अपनी बीती कहने" से ही सम्बन्धित होने के कारण अद्विग्न
लगती है—

लौट जाओ चाँदनी की रात, मुझसे दूर हो !
 एक युग से मैं खिख जोवन बिताता आ रहा हूँ
 सब तरफ लगता बड़ा गुनसान, कोई शब्द तक आता नहीं है !
 गहनतम का पर्त मन पर छा गया है
 मन के इस तिमिर को तुम बढ़ाओ मत !

वस्तुतः भारतभूषण के मन में निश्चय, अनिश्चय, आशा, दुराशा, उत्साह, निरासाह का एक द्रव्य दिखाई पड़ता है किन्तु यह भी साफ प्रतीत होता है कि कवि अपने आप से लड़कर 'भुक्ति' पाने की उलाह में है, वह उस आंतरिक समर्प को लक्ष्य नहीं, एक विवशता मानता है, "चुका गया जब नेह" में वह स्पष्ट कहता है—

व्यर्थ है ललकार, अनुनय व्यर्थ है !
 पर न हिम्मत हार,
 प्रज्वलित है प्राण में अब भी व्यथा का दीप ।

साथ ही वह अपने को यानी आज के मध्यवर्ग को "निरा विलापती स्पज" भी कहता है, और ठीक कहता है !

भारतभूषण मन की स्थितियों का ही सरलता से वर्णन नहीं करते, अपितु उनका अग्रस्तुतविधान और प्रतीक भी सरल और स्पष्ट है—

मार बिजली की बटारी, मर गए बारस
 टपकती धून से धरती नहायी,
 रँग गया लोहित क्षितिज का आस्मान !
 दीखने लग गई हीरो से जड़ी वह चाँद की कुर्सी ।

'अज्ञेय' के 'प्रतीकों' का विरोध—हम नहीं हैं द्वीप जीवन की नदी के
 बरन् जीवन से भरे निर्मल सरोवर !
 नीर के भादुक मिलन की हम विमल संगतान !
 हम नहीं हैं, रेत के रूपे, अग्रम, अम्बार !
 गाँव की भोरी, सलोनी कामिनी के बलश के बरदान !
 मन्द बुझती खाँस में खोपान पर आसीन कवि के आँदं मिलनाह्वान ।

'भारतभूषण' का 'व्यंग्य' भी बड़ा तीखा होता है, प्रयोगवाद में प्रवृत्ति-विमर्श और व्यंग्य, इन दो का विराग बहुत आकर्षक हुआ है—इस गाँव का 'व्यंग्य' अविवरोधी परिस्थिति के ही निरुद्ध होता है—"कादूँनो के जुनूस"

में युद्ध की निन्दा है और 'टूटे सपनों का सपना' में वर्तमान सृष्टि की विचित्रता पर—

रात मेंने स्वप्न देखा, मैंने देखा
कि मेनका अस्पृहान में नर्स होगई है।
और त्रिशनामित्र ट्यूशन कर रहे हैं।
उर्वशी ने डांग्र स्नूव खोल लिया है।
मारद गिटार सोख रहे हैं।

इसी तरह 'परम्परा प्रियता' पर कवि ने बड़ी चोट की है। दस्तुन कवि ने भूमिका में जो वक्तव्य दिया है, उससे जितनी 'मिराशा' व्यक्त होती है, उतनी उमकी रचनाओं में नहीं दिखाई पड़ती, 'भारतभूषण' का वास्तविक रूप यह है—

नाचने लगे हैं मोर, गहराने लगी है आत्मा की सजीली बोर।
अब वर्षा आएगी, स्वाति की एक बूंद मोती बन जाएगी,
छोटी सी सीप यह हमको सिखलाएगी,
रस का सही ग्रहण कितनी बड़ी बात है।

और यही आप की वास्तविक समस्या भी है कि "रस" और विप को हम कैसे ग्रहण करें? घटनाएँ घट रही हैं, दल बन रहे हैं, सघर्ष हो रहा है, मातावरण में घमकियाँ हैं, शोषण है दबाव है, परन्तु नया कौटिल्य जनता जब मुक्ति चाहती है, प्रत्येक अत्याचार से मुक्ति, तब इस 'इच्छा' को धार पर रखना ही क्या आज के कवि का कर्तव्य नहीं है? क्लिप्तव्यविमूढता से क्या लाभ होता है? जो भीमकाय शक्तियाँ दुर्दमनीय दिखाई पड़ रही हैं, क्या जनता की संगठित महाशक्ति के सम्मुख वे सफल हो सकती हैं? परन्तु 'कवि' जब 'हनुमान' की तरह अपना 'बल' भून जाता है, तब 'शान्ति की सीता' की मुक्ति और भी दलने लगती है, 'भारतभूषण' जैसे कवि इस क्लिप्तव्य विमूढता की स्थिति को "क्षणभंगुर" मानने हैं परन्तु नया अन्य स्याद्वित प्रयोगवादी भी उनसे यह सीख लेंगे—

यह नहीं है शाप अथवा नियति अपनी !
किन्तु यह तो बस समय की धान
क्षणभंगुर परिस्थिति !

हो गए हो हम भले प्रियमाण

पर समनाय के अभियान में मिल, एक होने के लिए आहुत हमारे प्राण

भारतभूषण मे गद्यात्मकता भी कम है और 'राम' या भाव की मात्रा भी अधिक है कहीं-कहीं गीत-पद्धति को भी अपनाया गया है ।

दुष्यन्तकुमार राजेन्द्रकिशोर रामावतार चेतन कीर्ति चौधरी रमासिंह आदि प्रयोगवाद की नयी पीढ़ी के कवि हैं जो नेताओं के बाद उभर कर सम्मुख आरही है ।^१ इन कवियों में भी निश्चय अनिश्चय निराशा आशा वा एक द्वन्द्व दिखाई पड़ता है दुस्रमुल्यकीन मध्यम की वास्तविक प्रतिच्छवि इनकी रचनाओं में देखी जा सकती है । अपनी इस स्थिति को जाग्रत सिद्ध करने के लिए दुष्यन्तकुमार जमाने से मापदण्ड बदलने का अनुरोध करते हैं । कवि जुए के पत्त सा अभी अनिश्चित है । किंतु वह समझता है कि मानो नयी राह पर बढने के लिए इस प्रकार की खराद पर चढना आवश्यक है । चाँद से तलुबों के फफोले पिङ्गरी की उमरी हुई मसँ कवि को आशकाओं पर काबू पाने के लिए जसे चुनौती दे रही हैं यह शुभ लक्षण है—

मेरी प्रगति या अगति का यह मापदण्ड बदलो तुम
मैं अभी अनिश्चित हूँ ।

प्रगति की सम्भावना मात्र होने और अभी अनिश्चय की स्थिति में कवि अपने को कुण्ठाग्रस्त महसूस करता है जो रेशम के कीड़ों सी ताने वाले चुन रही है । प्रसन्नता का विषय यह है कि वह जानता है कि कुँती की यह कानीन सतान कुठा सदा कौरवों की ओर ही रहेगी और पुण्यपक्ष के विरुद्ध लड़गी—

यह कुण्ठ का पुत्र हमेशा महाभारत सा जब जब युद्ध छिड़गा
कौरवदल की ओर रहेगा और लड़गा ।

दुष्यन्तकुमार अब क्या होगा राम जसी आशका और पिंजड़ में चाँद परिदे की घुटन अनुभव कर रहे हैं किंतु यह आशा अभी है—

हाँ जिस दिन पिंजड़ की सलाखें मोड़ लूँगा मैं
उस दिन सहज जीण देह छोड़ दूँगा मैं ।

कवि हर छोट को बड़ा करना अपना धर्म मानता है अतः प्रयोगवादी

१ सूय का स्वागत—दुष्यन्त कुमार ।

२ स्थितिर्षा अनुभव—राजेन्द्र किशोर ।

३ चाँद से नीचे—रामावतार चेतन ।

साम्प्रदायिक मानवमूल्यों में ग्रस्त होकर भी कवि उनसे बचने के उपाय में सलग्न प्रणीत होना है। क्योंकि वह महसूस करता है कि दिन निकलने के पूर्व पक्षियों की चीखें, बराहों, और टीन के बनस्तरो की वस्ती में, हृदय की शक्ति जैसी अंगीठियों से घुँआ या विनजना, स्वाभाविक ही है।

दुष्यन्त में नूतनतम, उपमान विधान की चाह अधिक है। रोज की चीजों को 'प्रतीक' रूप में देखकर किसी मानसिक स्थिति को संकेतित करने की प्रवृत्ति है। 'दिङ्गली का लट्टू, कुरसी के टूटे हुए बेंत पर और खस्ता तिपाई पर व्यग्य करता सा कवि को दिखाई पड़ता है जैसे "कुरसी का बेंत" कोई "मिल और" हो। "मोम का घोड़ा" में भी यही प्रवृत्ति है। "घूल" को 'आह', काफिले के लिए 'बाह', सामान के लिए "दद", अपने लिए "गर्दखोरा", विश्वास के लिए "लँगतियों में मोड़कर लपेटे हुए कुन्तल", जीवन के लिए, "ज्योतिषी के आगे फैले हुए हाथ" और अनिश्चित व्यक्ति के लिए "झुए के पत्ते से" उपमा देकर अपनी अप्रस्तुत विधान शक्ति को कवि प्रमाणित करता है।

चित्रण-शक्ति की दृष्टि से 'सूर्यास्त' में कवि पुराने 'रूपक' को अपनाता है। "हंसों मिलिए" में लक्ष्मीकांत वर्मा का 'पैटर्न' अपनाया गया है, अथवा यह भी सम्भव है कि लक्ष्मीकांत ने ही दुष्यन्त से यह सीखा हो। इस रेखा चित्र में अपनी दुरावस्था का चित्रण कर कवि समाज की ओर संकेत करता है—

पाँवों से सिर तक जैसे एक जून
बेतरतीबी से बढ़े हुए नाखून
कुछ टेढ़े-मेढ़े बीगे दागिल दाव
जैसे कोई एटम से उजड़ा गाँव
गहों सी जघार्ण, निष्पाण मलीन
कटि, रीतिकाल की सुधियाँ तो भी क्षीण।
कितने अजीब हैं इनके भी व्यापार
इनसे मिलिए ये हैं, दुष्यन्त कुमार !

किन्तु युग के स्पन्दन के सांकेतिक वर्णनों में ही कवि अधिक दिलचस्पी लेता है। वह वस्तुतः 'भारतभूषण अग्रवाल' की तरह पहले युग के अवसाद का चित्रण करता है और फिर अन्त में उससे 'मुक्ति' की प्रेरणा भी देता है। आज की कविता के हालात को देखते हुए यह कम नहीं है। यह 'कुण्डा' की स्थिति में भी यह समझता है कि यह कुण्डा दुर्गोचन की ओर से जाएगी। वस्तुतः "शुभ क्षणों" में वह अपने को "आवाजों के मध्य, अजबरो के मध्य, विषमयी फुँकारें

सहता हुआ 'कृष्ण' समझता है जो साधियों की गैद खाने के लिए कालियदह में कूद पड़ा है। दुष्यत भी जो यमित्र आशावाद है, दबा हुआ पौरुष है युग को समझने की प्यास है वह उन्हें कृष्ण बना सकती है बर्तन सम्प्रदाय से दखें। कृष्ण ही युग की गीता को जन्म दे सकता है।

दुष्यत में गद्यात्मकता की प्रवृत्ति अधिक है इससे बचना होगा, मनस्पर्शिता में यह गद्य काव्य को पाठ्यकाव्य तक ही सीमित कर देता है—
'प्रयत्न अभिव्यक्ति का है मित्र शीपक कविता में कवि मन में बुलबुलाने धान भावा को बसे प्रकट बरे इस विषय में भी कवि अनिश्चित मुद्रा में ही है।

दुष्यत में स्पष्टता है अनुभव करने में भी और अभिव्यक्ति में भी किन्तु राजेश्वरिणी में महावाक्यान्त अधिक किन्तु उसकी पूर्ति के लिए आंतरिक समय का अभाव है। अतः उनकी कला में उत्तम और दुर्बलता अधिक है। कामायनी की कथा को संकेतित करते हुए कवि ने युद्धोत्तरकाल में मनुपुत्र की प्रतिष्ठा का विजय अंकित किया है किन्तु उसकी कविता एक रेडियो नाटक बन गई है वातावरण की सृष्टि करने का प्रयत्न किया गया है—

गोर उठा स्वर टकराए विजयी कींभी बीच धानाभ में धमकता हुआ सूरज एक भयानक विस्फोट के साथ गिरा।

रोणनी ! अधरा ! ! अँ-धरा-रा ! !

मनु को आवेगसहित व्यक्तित्व दिया गया है वह धीराया अपनापन खोज रहा है। अन्ध को 'विवेकहीन' बताया गया है उसके भ्रम में शक है। इडा के माध्यम से युग की बौद्धिक उत्तमनदार मौल्य में व्यक्त किया गया है। फिर कवि मनुपुत्र की स्थिति का वर्णन करता है अन्ध की पद्धति पर—

इहें जाया पेट दो और पूरा काम लो
मात्मी एक चीज है चीज यानी बिकाऊ—असे प्याज।
आन्ध्रियत प्याज का छिलका है।

सेर के भाव बिरुदा है खुदरा नहीं, खुदरा नहीं ! इडा मनु-पुत्रों

को मनु की विभाजन पर आधारित व्यवस्था की कथा सुनाती है और उन्हें मनु के स्थान पर स्थापित कर देती है । १

‘अस्पष्टता’ के कारण और वाच्य’ के अत्यधिक तिरस्कार के कारण राजेन्द्रकिशोर का यह ‘खण्डकाव्य’ कामायनी का ‘विद्रुष’ सा लगता है किन्तु बीच-बीच में कई चित्र आकर्षक हैं—

ओ अनदेखे परिजन के सपना, बंसे तुम्हें बताऊँ ।
बीतराग की बँधी लटा की, मैं जिस अँगुली से सुतझाऊँ ?
एक विराम चिह्न मा मेरे मन में बठिन दर्द बैठा है ।
निकल रही है घरती जल के महागर्भ से
बमक रहा है रेनीली साड़ी का सोना
पुलक रही है झग्य कवरी की नहीं बलियाँ ।

किन्तु ऐसे चित्र अपवाद ही हैं । कवि हाँफती हुई शैली में इतनी त्वरा के साथ भागे दौड़ता है कि अभिप्राय पीछे रह जाता है और कविता भागे दौड़ती चली जाती है, जब होश आता है तब पीछे मुड़कर देखती है और फिर भागने लगती है —

विजलियाँ कौंधी अँगुलियाँ मे, बाँहों में, सन में,
रोओ मे, आत्मा की गहरादबी में, मन में ।
प्रश्न आने हैं, रह रह कर जात क्या-क्या,
सँभलने का वक्त नहीं है, न बेसी है प्रतिक्रिया—
सखि ! पिया ! सखि पिया ! सखि पिया !

इसी “शाँक शैली” का प्रयोग हाने से पूरा काव्य पहेली सा बन गया है—

रूप ने प्रश्न किया, अरूप ने उत्तर दिया !
रामस्या चलज गई ।
आस्या-अनास्या के एक ही मूलकेन्द्र से
दो रेखाएँ चली, वृत्त बन गया ।
सकलन से द्वन्द्व पैदा हुआ, द्वन्द्व से अग्नि निकली……।

“अग्नि के अभाव” की इस काव्य में चरमसीमा दिखाई पड़ती है,

एक वाक्य का दूसरे से सम्बन्ध नहीं दिखाई पड़ता। कवि यह भूलता है कि संकेतित करने के लिए पाठक के मन में बात पूरी उतरनी चाहिए अथवा मनमाने सकेतो पर पाठक का मन उड़गा। राजेन्द्रकिशोर का मन्व तर कामायनी की पैरोडी सा लगता है।

छोटी छोटी मानसिक स्थितियाँ के चित्रण में कवि को अपेक्षाकृत अधिक सफ़लता मिली है। किन्तु अविति का अभाव यहाँ भी है। एक स्थिति से दूढ़ कर दूसरी स्थिति पर पहुँच जाने की हनुमान दूढ़ धारी प्रवृत्ति उसकी कला में अथव्यक्ति का अभाव भर देती है—

प्रस्तुत है उत्तर अनुत्तर नहीं है वे। वे विघायक हैं।

प्रत्येक अशुद्ध काम की व्याख्या तथा स्थापना के लिए नया विधान प्रस्तुत है।

अप्रस्तुत हैं मैं—विघाता।

और विघाता से विघायक बड़ा है।

जैसी अस्फुट शब्दों का बाजार राजेन्द्रकिशोर में अधिक है। परन्तु जहाँ कवि ने धीरता से काम लिया है वहाँ स्पष्टता भी है—

एक मानसिक स्थिति—कल जब शाम आई जाने करा सभा।

उम्र घटते घटते दो पल एक गई

जहाँ वह नीम की छतनार डाल चुक गयी।

और गधस्तल हवा आयी देख गयी दगा।

तब भी तब भी जाने कैसा गया।

निबन्ध लिखने की मृत्ता में राजेन्द्रकिशोर कविताएँ अधिक लिखते हैं—

यह जो प्रश्न चिह्न मेरे अस्तित्व पर आकर बैठ गया है बस इसीलिए मैं सोन नहीं सकता और यो भी मैं अपने अभिभावकों के मनोरञ्जन की प्रश्रिया में उन्हीं के द्वारा उनके व्यक्तित्व से साधिवार संयुक्त अपनी ही भूमि से निष्कासित अजु न हूँ।

किस आलोचक अथवा पाठक में इतना बल है जो इसे कविता कह सके? उगता है कि यह कवि अभी नयामुत्ता है अतः प्रयोगवाच के दुगुण को अधिक अपनाता है। उपमानविधान में यथायक नाम पर 'अग्नीव्रता' भी इस कवि में अधिक है। बड़ बाबू की उड़कियों की तरह उसकी इच्छाएँ ताक झाँक नहीं कर पाती परन्तु कम्मो की तरह कवि की

इच्छाएँ भी आर्थें सदाती हैं ! बड़े बाबू की कुँआरी बत्तीससाला लड़की की नाइ उसकी इच्छाएँ किसी बतजात आबारा कुत्त के साथ भाग जाने की सत्पर हैं ! कमाल है !

उलटा सीधा लिखने के द्वारा विराम चिह्नो द्वारा और अज्ञय के अर्थ लटको को भी कवि ने खूब आजमाया है परन्तु कविता तमाशा बन गई है—

गद्य आई !

आँख भरी उठी—

गिरी

बाहे

चाहे

हम

जितना उहे चाहे

गिरगी

ही

बाहे

ये लटके एन्तरापीठ और वसिष्ठ में ही अच्छ लगत है हिन्दी में कभी भी आगए अच्छा हुआ पर इनका आग्रिन्ध 'बोर करता है ।

राजेन्द्रकिशोर ने गीत अच्छे लिखे हैं तुम नहीं आइ पाती तुम्हें लिखू तो कसे प्रमाण हैं ।

रामावतार चेतन में राजेन्द्रकिशोर जसा बचपन नहीं मिला । इस कवि में अधिब समय है । बोलचाल की भाषा में हलकी फुलकी बात करते हुए अपने मन की स्थिति को कह जाना और उपमान विधान में सादृश्य का अधिकाधिक ध्यान रखना उसकी विशेषता है जीवन के प्रति प्यार के कारण उसके उपमान और प्रतीक प्यारे लगते हैं—

घाद आ रहा धीरे धीरे

जबे दूत के दब्बे तब ने शरर लिखिज के दूत भरे आगन ने

बह मनमानी खेसबूद के बाद आ रहा धीरे धीरे !

मन स्थिति व चित्रण में भी चेतन प्रयोगवादी जडता का प्रदर्शन आवश्यक नहीं समभवत । कवि पुष्पा को सगाता है और उहे कुपतना

चाहता है किन्तु अचानक वह उन पुष्पो के प्रति ममता का अनुभव करता है। 'पुष्प' प्रतीक बनकर मनुष्य के प्रति भी करुणा जगाना है। "मैं और तुम में" कवि यह इच्छा करता है कि कुछ ऐसा करना चाहिए कि कण्ट मिट जाए—

आखिर सपने पूरे होंगे, जो थाएँगे, अपने होंगे !
कुछ और अधिक सुन्दर घरती पर जो कल आने वाले हैं ।
बुछ कर डालें ऐसा कि आज वे पहिए में,
कल नहीं पिसें, वे कोमल तलवे नहीं पिसें !

यही भावना कवि की कई रचनाओं में व्यक्त हुई है। वैसे ही सहज ढंग से कवि बड़ी बड़ी बातें कह जाता है। असह्यत गद्य की सादगी देखिए—

मे रूपहले पृष्ठ, शादी के निमग्नण जैसे, जिन्दगी के पृष्ठ
जिन पर लाल-लाल उमर रहा, अनुराग का स्वीकार
ढाई मिट जैसे अक्षरो में, यह सहज उभरा नहीं है !

कवि के व्यंग्य में भी यही सादगी है—

कीन सी है मस्या बीन सी आदमी
जहाँ बना करते हैं, कुत्ता छाप आदमी ?
रीने पर एक बड़ा, कुत्ता छपा हुआ
बनियामन धारी, दिखलाई पड़ा था पट्टा
अपन एक ऐसा, उठ आभा स्वाभाविक था
कीन सी है मस्या..... ?

शातचीन के सहज में प्रयोगवाद में बहुत सी रचनाएँ मिलती हैं, यह भी एक शुभ प्रवृत्ति है। इससे पाठक और कवि में एक असीम आत्मीयता सी उत्पन्न हो जाती है। अनन्तकुमार थापाण के "धम्बई के बलक", अजितकुमार के "मेले में" अजय की "एक सम्भाव्य भूमिका" में, गिरजाधुमार भागुर के "छत" में, गिरधरगोपाल के "ओ मेरे भाई उठो" में, हरिमोहन की "काँच की किरनें" में (नयी कविता, अंक २), दुष्यन्तकुमार के 'युगसत्य' में, सत्येन्द्र श्रीवास्तव के "तोड़ना-ओड़ना" में, राजेन्द्रकिशोर के "तेईसवी बपंगौठ" में (नयी कविता, अंक ३) जगदीश गुप्त की 'पहेली' आदि रचनाओं में यह प्रवृत्ति देखी जा सकती है।

सोक-काव्य से प्रेरणा—गीतकारों ने ही नहीं, प्रयोगवादियों ने भी

लोबवाच्य से प्ररणा ली है यह भी अतिप्रगल्भनीय प्रवृत्ति है। अज्ञय की 'कौगडे की छोरियाँ' में यहा प्रवृत्ति है—

कागड का छोरियाँ कुछ भोरिया, कुछ गोरिया
नालाजो जेवर बनवा दो खाली करो तिजारिया।
नरय मेहता का पीत फूल कनर के ओर भी मामिक हैं—
पीत फूल कनेर के।
मय अगारते, सिद्धरी बढरी छछियन के,
फूले फूल दुपर के।

किंतु अभी यह प्रवृत्ति प्रयोगवादी कविताओं में यन तब ही मिलती है। शम्भूनाथसिंह ने 'टर रही प्रिया तुम वहाँ', 'बढता है ढाल वही पूजा के बोल' पिया न आए कामा में आगया टिकोरा री जैसे लोकधुनों पर बने हुए गीतों को 'माध्यम' में जैसे प्रयोगवादी संग्रह में प्रकाशित कराए हैं। इससे सतुलन रहता है और शौडिक्ता और रण्णता के क्षण में प्राप्त अनुभूतियों के साथ साथ कुछ 'गोब' का भी स्पष्ट भिन आता है।

कवियय गीतकारों की प्रयोगवादी रचनाएँ—शम्भूनाथसिंह के 'माध्यम' में से लगता है कि गीतकार ने अपना स्वर बढाने का प्रयत्न किया है। नीरज की भी कवियय एसी रचनाएँ प्रकाशित हुई हैं परन्तु उनमें केवल मुक्तछन्द का ही प्रयोग उनमें प्रयोगवाद की ध्रान्ति उत्पन्न करता है। 'कलाप आजपवी' नीरज ने अच्छे शिष्या में माने जाने लगे थे किन्तु अब और उदात्त बनने लगे। 'कविताप' १९५७ में प्रकाशित बाई नशर कविता से लगता है कि यह इधर भी कोविश कर रहे हैं। यह बुरी बात नहीं है। शैली का वैरिध्य रहना ही चाहिए। कविताकीप्रसाद सम्राट ने कुछ प्रयोगवादी रचनाएँ प्रस्तुत की हैं। 'पनश्याम अस्याना' ने राज की छाया में नयी शैली को अपनाया है। मधुर और वरुण गीत सखर देवद्व सम्राट इन्हें भी इवर कीशिका की है। बच्चन ने भी नयी शैली में कविताएँ लिखी हैं। 'माधननाल चतुर्वेदी' की कवियय नयी शैली की रचनाओं को 'नयी कविता' ने सम्पादका ने ही प्रकाशित किया है। 'राग्यराधव, राजनारायण बिसारिया, सुमन सुरेन्द्र चित्तरी' आदि प्रसिद्ध और कम प्रसिद्ध कवियों ने यह प्रयोग किए हैं। इन कवियों के लेखक ने भी यह धृष्टता की है कि गीतकारों की इस परम्परा की अपनी विशेषताएँ हैं जो तत्कालीन प्रयोगवाद से उन्हें अलग करती है। केवल शैलीगत साम्य अवश्य मिलता है और जब कोई

शली चल पड़ती है और इसका श्रय अज्ञय निराला तथा प्रथम सप्तक के कवियों को देना चाहिए तो उसे सभी कवि थोड़ा बहुत आजमाने लगते हैं कि तु वाय की आमा मे अतर दृष्टि और भाव से पता है जो इन नये प्रयोक्ताओ मे भिन्न है ।

शम्भूनाथसिंह जी के माध्यम में मे सौम्य के मंगलपक्ष पर अधिक ध्यान दिया गया है । छायावादी आमा के प्रभाव के कारण कुरूप चित्र उनकी कल्पना मे नहीं आते । बिम्ब विधान की यह मंगलमयता शम्भूनाथ मे शायद सबसे अधिक मिलती है—

बनलिया ये सीप क्याए उनीदे द्वार
गंगा यमुन धारा सी गिरी अपना सी पुरी ।
झौलट पास मंगलघट बना ।
अनुष्कारित ऋचा अधर मे कपी ।
सास के नचे हलद घागे हिले गोरोचना मुस्कान ।
नभ से तिरी ।
ओ उपा की नतकी अविच्छस्तनी
मुस्कान औपधि दूध घोंई ।

किन्तु शम्भूनाथसिंह तथाकथित कुण्डा का भी बड़ी प्राण मे बगन करते हैं और नाद उहे कुञ्जी रहित ताले और प्राण कपाकाक्षी शिशु से नगने नगते हैं । कही कही विचित्र अनुभव भी वर्णित हैं जैसे अनस्तित्व की खोज मे लगता है अवचेतनग्रस्त मानसिक स्थिति का चित्रण कवि कर रहा है—

ओ तुम जा नहीं हो कभी-कभी सतुआ मे घबरे हो
अस्थिरा को छूते हुए म जा म रगने हो ।
जम हुए सागर पर स्लज दोढ़वा हुआ दूर दूर जाता ह ।
टूटी हुई बफ के गहर म सागर के तब म
जो शाक सा शाकता है ।

अनस्तित्व की रेती पर निरवगम्य खड़ा होने की अनुवृत्ति मे यह मधुर गीतकार जैसे चेतना की गत्तों म सरस्वती को नद कर रहा हो । किन्तु यदि स्वात्तर के उस रूप को अभी भूना नहीं है जिसम इच्छाए रसधारा क लिए छाव बनती हैं । भागू ना नहीं म कवि पन्नायनवाद का विरोध

करता है। निरावरण म कवि मानवता को नहरान और शेषशायी बनने की प्रेरणा देता है यद्यपि शैली नयी है। 'शून्य' पर उमकी 'शून्य अनय की सूजा से भिन्न है शून्य को वह ऋण नहीं घन मानता है। कवि अपने वह की अस्पष्टता को स्वीकार करता है परन्तु उसे स्पष्ट करने और इस प्रक्रिया म हार न मानने की भी प्रवृत्ति स्पष्ट नित्त हावी है।

प्रकृति चित्रणा म कवि पुन अपनी भावुकतावादी पद्धति को अपना लेता है अब कल्पना विलास भावसम्पृक्त हो जाता है वास्तव ! यह प्रकृति प्रयोगवादिया म विकसित हो—

सात वष पूव फागुन की एक सिहरन भरी रात मे
 मैंने और तुमने चादनी की खेता की कल्पना उरेही थी ।
 जब हमन राख रंग बजर करैली म
 चादनी के बीजा को बिछरा था ।

इस रचना म 'मैंसा' और नागफनी को प्रतीकरूप म चित्रित किया गया है (यह नागफनी इधर के प्रयोगवाक मे घुरी तरह प्रचलित हुई है, अब उसी को आज के व्यक्तित्व का प्रतीक बनाते हैं मरुपीनारायणलाल के एक नाटक का नाम मादा कैक्स है नागफनी के बलावा अथ प्रतीक भी मिल सकते हैं पुनरावृत्ति बोर करती है) किन्तु 'चादनी की बपगाठ' मे भाव प्रतीका से आबुत नही हो जाता ।

जहाँ प्रकृति के सौन्दर्य को चित्रित करने का प्रयत्न है वहाँ प्रती काल्पनिकता द्वारा उस सौन्दर्य से पाठक का ध्यान नहीं हटाया गया है—

रात बीत गयी । दीख रही घास हरी
 किरण वनित ओस भरी इत्र धनुषमयी ।
 उतर रही तरतृण पर कुहाधूस्र म छिाकर
 धूप बघू गयी ।
 घरती पर बिहगरचित गुँब रहे भीत द्रवित
 बनकर चम्पई ।

सौंदर्य दर्शन की यह दृष्टि छायावाद की उज्ज्वल परम्परा को संवित करती है इसका विकास ही कुरूपता का नाश कर सकता है ।

किस प्रकार अथ की लय से नही किन्तु सगीतात्मक लय से काव्य मे प्रपण्यता और आनन्दतत्त्व का समावेश होता है, इसे देखिए—

मन का आकाश उड़ा जा रहा पुरबैया धीरे बहो !
 बीती बातों पर सर टेक कर टर रहा मन भूली नींद को
 धूपछाह की गंगा यमुना में डुबो रहा हँस हस उम्मीद को !
 जयना विश्वास टूटा जा रहा पुरबैया धीरे बहो !
 मैं वह पतझर जिसने ऊपर से धून भरी अखियाँ गुबर गयीं ।
 दिन का खडहर जिसने माथे पर अधिमारी सपन की ठहर गयी !
 जीवन का साथ छुटा जा रहा पुरबैया धीरे बहो !

प्रयोगवाणियों का म्रिय अवसाद यहाँ है परन्तु यह गद्यकाव्य नहीं
 कविता है क्योंकि इसमें नय है गति की लय संगीतात्मक लय अथ की
 लय से गद्यकाव्य ही लिखा जा सकता है ।

सुरेन्द्र तिवारी की कतिपय कविताएँ ही पढ़ने को मिली हैं परन्तु
 दैनिक जीवन के वास्तविक अनुभव को यथारत कहने की प्रवृत्ति उनमें अधिक
 है । दुहरा शासन में यही प्रवृत्ति है फायड और माफस की और झुंझता हुआ
 मन दुहरे शासन से पीड़ित हो उठता है कवि धारणाओं की घोषणा नहीं
 करता धारणा के प्रभाव को उनकी उत्पत्ति की वास्तविक परिस्थिति का ही
 कथन करता है । (कविताएँ १९५७)

सूने गलियारे में सुरेन्द्र खडित इच्छाओं के झूल की वास्तविक
 सुभन सहमूस करते हैं फिर भी यह कहना पड़गा कि यह माग कवि का
 अपना माग नहीं प्रतीत होता । दग्धता को व्यक्त करने में थोड़ी सी
 विदग्धता भी भारी चाहिए । कैलाश बाबूपेयी के ढाई अक्षर में बुद्धि
 बादियों पर कठोर व्यंग्य है पर यह माग उनके लिए भी अनसुना सा लगता
 है । चनश्याम अस्याना ने प्रयोगवाणी रम्य के विरुद्ध ताल की छाया में
 कतिपय अच्छी रचनाएँ प्रस्तुत की हैं किन्तु रसनिश्चरिणी में कवि अधिक
 सफलता के साथ अपने को प्रवाहित कर पाता है, उसका अरुण क्षण गीत
 है । सरिनन्द और चुस्त शर्मनगन्ध के भीतर कसमसारी हुई आसक्ति की
 व्यञ्जना में ही यह विशेष पटु है । देवेन्द्र इन्द्र ने ताल की छाया में प्रयोग
 वाणी रचना में रोचक दृश्यचित्रण रिया है । निष्ठा में प्रवाणित इस कवि की
 सनिव एक लो रचना में जम्भूनाथसिंह की तरह भाव उष्मा की उपेक्षा
 नहीं की गई है— देवेन्द्र में नायावाणी प्रवृत्ति अधिक है—

तुम अपनी चम्पई मुस्मान की इस साँस के वीरान पय में
 चाँदनी सी गंध आने दो !

तुम अपने चाँद से मुख पर
मचलते मेष सी
इस साँवली तट को, हटा तो ना !
कहीं ऐमा न हो मेरे, स्पृहले स्वप्न के
इस कुमुदवन गी, पाँखुरी सी आँख खुल जाए !

बालस्वरूप 'राही' की 'निष्ठा' में प्रकाशित प्रयोगवादी रचना में प्रयोगवादी 'कथ्य' नहीं है केवल शैली का अनुकरण है। यूजेन्द्रकुमार 'राजेश' ने प्रयोगवादी 'कथ्य' पर प्रशंसनीय कठोर व्यंग्य किया है—

साधियो, हम सब खुद्र हैं, बीभे हैं
भराहाय हैं, भशक्त हैं
आओ, घोषणा करें कि हम नये आदर्मी हैं ।
(समूह स्वर प्रतिधिया)
आदर्मी तो मर गया
“हम महज डमी हैं !” (निष्ठा से उद्धृत)

त्रिलोकीप्रसाद शर्मा ने "दशाश्वमेधयज्ञ" में 'रूपक' अलंकार के माध्यम से नूतन जागरण और जन-जन के प्रति कल्याण की कवित्वपूर्ण गद्य में व्यक्त किया है—

मेरे मन की अतलान्त गहराई में, दशाश्वमेध यज्ञ हो रहा है !
प्रगलित समिधाओं से जो कुछ अपावन है
धूँधल्लय बन कर उड़ा जा रहा है ।
जो कुछ भी पावन है, ज्योति शिखाओं के कँगूरो पर
कचन सा चमक रहा है ।
और किसी तपोवन की गायों के दुग्धदोहन ख सा
मन्त्रोच्चारण, सम्पूर्ण दिशाओं को ध्वनित कर रहा है ।
लाओ, मेरे साथ मिलकर पूर्णाहुति का मन्त्र दुहराओ !
देखो मेरी आँखों में अग्निशमनार्थ जल छलछला रहा है !

'आदर्श' (कलकत्ता) में प्रकाशित एक प्रयोगवादी यानी प्रगतिवादी-प्रयोग का एक नमूना इन पंक्तियों के लेखक ने भी प्रस्तुत किया है—

कविता नैनीताल के चित्रण से सम्बन्धित है—

अभी सीजन नहीं आया है।

रोमिल भुजाओ से पवत दो ओर
जाड़गर के डिट्ठो जैसे फैले हुए घर।

जिनसे पारावतो की जगह आदमी निकलते हैं।

जड़ से पूले हुए बाड़ू के वृक्ष
तथाकथित अवसादयुग के अपवाद से उगते हैं।

भीन किसी वामिनी के चू पड़ नयन सी
नाचें जिसमें सपने भी बहती हैं।

सूरज की किरनो में सहरो की टकसाल में
बूँद रुपयो सी ढलती हैं।

जल्दबाज बलक के लिये अधारो की तरह
ताल में काई फैली है।

जिस पर नाव में बैठ साहब की नजर पड़ती है
जैसे दस्तखत करने की जल्दी हो।

प्रयोगवादी कविता में भूल से बन गई किसी भण्डी
पक्ति की तरह मालरोड यहाँ सेटी है।

बैत के सहारे जिसका अर्थ समझते हुए से लोग
धीरे धीरे चलते हैं।

परदेश से चुराई हुई उपमाओं की तरह
नवेतिमाँ दूर से ही दिखती हैं।

ऊपर से पलैट प्रोनोट सा सपता है
श्रृण में पशुशियों को खरीदने के लिए

इसे किसने लिखा है ?

भुलियों ने द्वारा माँगी हुई बहिःश की तरह
जिदगी में कृताघता यहाँ बयो है ?

नहीं ऊँची-ऊँची दीवानो से घिरा नैनीताल
हारे हुए दुर्योधनो के छिपने का स्थान तो

नहीं है ?

अभी सीजन नहीं आया है

दुर्योधन तो बहुत आगए पर अभी भीम नहीं आया है।

इसी प्रकार नूतन अस्तुविधान और गद्यात्मक शैली में प्रगतिशील दृष्टि और भावा का भी विधान हो रहा है। रामेय राधव की बुलायराह कुछ गीतनुना रचना ऐसी ही है (वकिताएँ जन १६१७)। डा० रामविलास 'गर्मा' की इलिया एयेनबुय के नागरा आगमन पर रचना प्रगतिवादी प्रयोगवाद का उदाहरण है। गहेत्रकुमार मिथ की राज की राज की छाया में रचनाएँ इती कोटि में आती हैं। अन गीतकारा की यह प्रयोगवादी परिणति शुभ है, वे गीत भी लिख रहे हैं और इस प्रकार की प्रचलित शैली का भी प्रयोग करते हैं।

प्रयोगवादी छन्द काव्य—छायावादी शैली वामादनी में अपनी चरम सीमा प्रस्तुत कर गीतो के रूप में तथा सौन्दर्य चित्रण के रूप में आज भी प्रचलित है। प्रयोगवादी का य में अधिकतर मुक्तक रचनाएँ ही प्रस्तुत की गई हैं। घमवीर भारता की वनुप्रिया किसी कदर खूब काव्य कही जा सकती है। अघामुग काव्यात्मक नाटक कहा जा सकता है। लेखक के मन पर युद्धजनित आग की परिस्थिति छाई हुई है अतः वह महाभारत के युद्ध को माध्यम बनाता है। द्वापर के बाद कलमुग को वह अघामुग कहता है—

युद्धोपरात यह अघामुग अवतरित हुआ ।
जिसमें स्थितियाँ मनोवृत्तियाँ आमाएँ सब विकृत हैं ।
है एक बहुत पतली डोरी मर्यादा की
पर वह भी उसी है दोनों ही पक्षों में
सिर्फ कृष्ण में साहस है सुलभाने का
वह है भविष्य का रक्षक वह है अनासक्त
पर शेष अधिकतर हैं
अथ पवध्रष्ट आमहार, वियलित
मह कथा उही अघो की है
या क्या ज्योति की है अघा के माध्यम से ।

धृतराष्ट्र के वैयक्तिक सत्य या निजी स्वाध के कारण विनाशक युद्ध हुआ आज भी धृतराष्ट्र के सत्य बढ रही है। महाभारत की तरह आज वैयम परिस्थिति है। इसे लेखक ने प्राचीन कथा के माध्यम से भलीभाँति दिखाया है। किन्तु प्रयोगवादी कथ्य अनास्था कुछ, अवसाद आदि को भी उसने उन प्राचीन पात्रों के मुँह से बहलाया है। लेखक 'कृष्ण' की अनासक्त बुद्धि और मनुष्य और समाज के अदिलतम मानवभूत्यों और मर्यादा का ज्ञाता

मानता है, यह भी शुभ पक्ष है। यह काव्यमय नाटक पढ़ने में एक दिलचस्प नाटक है। लेखक की मान्यताओं से असहमत होते हुए भी, यह कहा जाना चाहिए कि आज की विकट युद्ध-समस्या को संकेतित करने में लेखक को सफलता मिली है। काव्य की दृष्टि से 'रागात्मकता' की पुकार होने पर भी वास्तविक हार्दिकता के स्थान पर लेखक की चिन्तनात्मक मुद्रा ही अधिक फलीभूत हुई है, जो प्रयोगवाद की सामान्य विशेषता भी है। 'महाभारत' को पढ़कर उसके पात्र बहके हुए, उत्तप्तनम्रस्त नहीं लगते, उनमें अपने विश्वासों और मूल्यों के लिए अत्यधिक पीरप और दृढ़ता है किन्तु इस नाटक में पात्र बहके हुए, अपनी उत्तप्तन में प्रस्त दिखाई पड़ते हैं। बहरहाल, यह मानना होगा कि मध्य-युगमयी इस नई शैली में प्रबन्ध काव्य लिखने की परम्परा शुरू हो गई है। अधिक सन्तुष्टि दृष्टि से और अधिक रागात्मकता के साथ आगे अन्य प्रबन्धकाव्यों की आशा बँधती दिखाई पड़ती है। वस्तुतः जीवन-दृष्टि और जीवन के समग्र चित्रण के लिए स्फुट रचनाएँ अक्षम प्रमाणित हो चुकी हैं।

कलियुग को 'अधायुग' मानकर चित्रण हुआ है। अब देखना यह है कि इस अधकार में जीवन के आलोक की रक्षा के लिए शांति के लिए संगठित 'आलोकयुग' की भी कल्पना हो पाती है या नहीं। महाभारतकार ने महाभारत में स्पष्ट कहा था कि 'कलियुग' में "कल्कि" का अवतार होगा, क्या 'कल्कि' को माध्यम बनाकर इस युद्ध की आशंका से प्रस्त कलियुग को शांति के लिए संगठन का, दुर्घोषों के विरुद्ध शांतिमय सघर्ष का मार्ग नहीं सुझाया जा सकता? गांधी और विनोबा भयकर से भयकर ब्रह्मास्त्रों के विरुद्ध जनता-जनार्दन की एकता की अधिक सक्षम सिद्ध कर गये हैं, क्या सम्पूर्ण विश्व में युद्ध विरोधी अभियान के लिये, प्राणोत्सर्ग के लिए सनद जनता अपने-अपने शासकों की "युद्धवादी" नीति का विरोध कर, "कल्कि-अवतार" की सम्भावना को सत्य सिद्ध नहीं कर सकती? तब कलियुग को अधा-युग वह वह कर आत्म-प्रवचना से क्या लाभ? युद्ध का भय उन्हें सताता है, जिन्हें प्राणों का भय हो। विगतम्बर होकर शांति के लिए सघर्ष के लिए आलोकयुग के अवतरण के लिए भी प्रयोगवादी लिख सकते हैं।

अधायुग नाटक है किन्तु कनुप्रिया काव्य है। इसमें 'राधा' के प्रेम का वर्णन है। 'राधा' को नए व्यक्तित्व देने का प्रयत्न लेखक ने किया है। राधा कृष्ण के युद्ध और सघर्ष का अर्थ नहीं समझती। वह अपनी जीवन-विधि की मधुरता और युद्ध की तैयारी की तुलना करती है—

अभी जमुना मे जहा घण्टा अपने को निहारा करती थी मैं ।
 वहाँ अब शास्त्रों से लदी हुई अगणित नौकाओं की पक्ति ॥
 रोज रोज कहा जाता है ?
 धारा मे वह वह कर जाते हुए टूटे रथ
 जजर पताकाएँ—किसकी हैं ?
 चारों दिशाओं से उत्तर को उड़ उड़कर जाते हुए धूलों को
 क्या लुम बुनाते हो ?
 जैसे बुलाते थे भटकी हुयी मायों को ।

राधा का भावविभोर चित्रण न करके कवि राधा को बड़-बड़ प्रपनों की उलपनों मे प्रस्त कर रहा है फलतः राधा प्रयोगवादी कविपंथी सी प्रतीत होने लगती है ।

मैं कल्पना करती हूँ कि अबुन की जगह मैं हूँ
 और मेरे मन मे मोह उत्पन्न हो गया है ।
 और मैं नहीं जानती कि गुद कौन सा है ?
 और मैं किसके पक्ष मे हूँ ।
 समस्या किस बात की है ?

बीच-बीच मे राधा के कैलिकसाप का स्मृति अथवा फैसी के रूप मे चित्रण है ऐसे स्थला पर अनुराग और आसक्ति उलपनों और बौद्धिकता के मर मे ओहसित सी प्रतीत होती है—

तुम्हारा साँवरा लहराता हुआ बिस्म
 तुम्हारी किंचित मुड़ी हुई श्वेत धीवा
 तुम्हारी उठती हुई चदन बाहे
 तुम्हारी अपने मे डूबी हुई अधलुली दृष्टि
 धीरे धीरे हिलते हुए तुम्हारे जादू भरे होठ ।

गद्य मे लिखा हुआ यह काव्य रह रह कर अवकृति और कही-कही रागात्मकता से पाठक को आकर्षित करता है । किन्तु राधा को नया व्यक्तित्व देने अथवा राधा के माध्यम से युद्ध और प्रथमप जीवन का दृढ़ प्रस्तुत करने का यह प्रयत्न राधा के समर्पित व्यक्तित्व के विरुद्ध बड़ा अजीब सा लगता है किन्तु प्रवाकवाद मे अजीब को ही नया माना जाता है और इस दृष्टि से लेखक को अवश्य सफलता मिली है ।

हिन्दी में प्रयोगवाद की संक्षेप में यही कहानी है। बहुत से कवियों का ऊपर का परिचय नहीं दिया जा सका किन्तु उक्त प्रवृत्तियाँ ही अन्यो में भी हैं। यथा बालकृष्णराव, मुद्राराक्षस, अजितकुमार, प्रभाकरमाचवे, जितेन्द्रपाठक, विपिनकुमार, धीरेन्द्रकुमार जैन, अनाम, मनोहर जोशी, श्रीहरि, शिवकुटीराल, नित्यानन्द तिवारी, श्याममोहन, महेन्द्रभल्ला, उमाकान्त मालवीय, रामशंकर मिश्र, गिरधरगोपाल, प्रमोदशुभ, मुक्त, सूर्यनारायण दीक्षित, राजेन्द्रयादव, मलयज, विष्णुस्वरूप, राधाकृष्ण, आदि अनेक कवि इस धारा में लिख रहे हैं, खराद पर चढ़ रहे हैं, कुछ में चमक आ रही है, कुछ खराद पर ही घिस कर टूट रहे हैं, पीछे छूट रहे हैं। कुछ सतुलन सीख रहे हैं, आलोचना से लाभ उठा रहे हैं, कुछ अपनी जड़ता में ही मग्न हैं और बलात् अपनी 'वधि' और 'कृतित्व' को 'पूर्ण' मानकर आगे बढ़ रहे हैं। संख्या को देखते हुए हिन्दी में 'प्रयोगवाद' अब एक निश्चित रूपधारण कर चुका है, हिन्दी साहित्य का लेखक अब इसकी उपेक्षा नहीं कर सकता।

मैंने जान-बूझ कर योरोपीय प्रभाव का इस निबन्ध के प्रारम्भ में विवरण नहीं दिया। आगे उसका थोड़ा सा परिचय मात्र दिया जाएगा ताकि पाठक इस उक्त विकास के "सन्दर्भ" को पहचान सकें किन्तु यदि यह मानकर चला जाय कि यह काव्य योरोपीय इतिवृत्त, एकरापीड, केंद्रप्रतीकवादी कविगो-आदि से केवल प्रेरणा ग्रहण कर ही चला है, तो भी इस काव्य के उक्त विवेचन से इसके दोष और गुण स्पष्ट हैं।

(१) प्रयोगवाद की सबसे बड़ी दुर्बलता उसका संकीर्ण चिन्तन है, 'चिन्तन' जीवन दृष्टि है जो 'भाव' के लक्ष्य को निर्धारित करती है। 'दृष्टि' के ही प्रचार या उद्बलन के कारण 'भाव' की उपेक्षा हुई है।

(२) यदि प्रयोगवादी 'वक्ष्य' से सहमति और असहमति का पश्न न भी उठाया जाय तो भी वाक्य की पद्धति यह है कि विचार और भावसिक्-स्थितियों की 'राग' के माध्यम से व्यञ्जित किया जाना चाहिए क्योंकि साहित्य हम रागात्मकमूल की ही सन्दिग्ध करता है। यान पुखरी है। परन्तु यह सत्य आगे भी सत्य रहेगा, यदि मनुष्य के प्राकृतिक हृदय के स्वान पर कृत्रिम हृदय न लगा दिए गए। (विज्ञान ने अब यह सम्भव कर दिया है और गुता है कि कृत्रिम 'दिन' मनुष्य में रागात्मक अन्तर्गत नहीं उत्पन्न करता।) हिन्दी में, 'मिथ्यावादवाद' का काव्य पर प्रयोग, एक ओर सुमित्रानन्दन पन्त के नूतनकाव्य में दिखाई पड़ता है और दूसरी ओर प्रयोगवाद में। विद्वत्ता वास्तविक

हो या कृत्रिम वह स्वयं अपनी विधि से व्यक्त होने पर कान्य नहीं बनती इसीलिए कहा गया है—ये विद्वान्स न कवयः ।

(३) प्रयोगवाद का तीसरा दोष औचित्य का अभाव है जिन तत्वों पर प्रयोगवाद ने बल दिया है। इन बुद्धितत्त्व नूतन अप्रस्तुतविधान और गद्यमयता आदि का अतिनिर्वाह प्रारम्भ में नवीनता के कारण आकर्षक लगा किन्तु अब धीरे धीरे वह एक निश्चित रूपधारण कर फिष्टपेष्टित होकर आ रहा है। जिस प्रकार घरट्टन के उत्तर काल में कविशिक्षा सम्बन्धी पुस्तकी में उपमाओं रूपको की सूची पढ़कर कोई भी कविता लिख नेता था उसी तरह नूतन उपमाओं की सूची बनाकर सादृश्य यानी गुण कम द्रव्य और रूप का ध्यान रख बिना उनका प्रमाण बढ़ गया है। जिस प्रकार इस अलङ्कृति के आतिशय के विरुद्ध ध्वनिवादियों ने रस को अष्ट घोषित कर अलङ्कार रीति और वक्रोक्ति-वादियों को औचित्य की शिक्षा दी थी उसी तरह हिन्दी में अलङ्कृति चमत्कार चाम्बेचित्य आदि के आतिशय के बाद अब नीरसता के विरुद्ध समय छिड़ा हुआ है। प्रयोगवादियों के अप्रस्तुत विधान में भी जो दोष है वे सभी इसी देश में अपने ढंग से पहले भी बढ थे।

प्रयोगवाद में उपमा रूपक और विरोधमूलक असकारों में उपमा के दो रूप मिलते हैं। (१) बौद्धिक उपमाएँ (२) भावात्मक। इनमें बौद्धिक उपमाओं की प्रयोगवाद में भरमार है। बौद्धिक उपमा में परस्पर असम्बद्धित और दूरस्थित दो धारणाओं और वस्तुओं में तुलना की जाती है यथा जुए के पत्तों की इच्छा रिरियाने कुत्त की वासना आदि। मृच्छकटिक नाटक में बौद्धिक उपमाएँ बहुत अधिक मिलनी हैं और आकर्षक मिलती हैं यथा निद्रा का दयिता से उपमा देना या गरीब और धमनिष्ठ शक्ति को कुल बधू से उपमा देना—सत्तया भक्षिता राजन शुद्धा कुलबधूरिव। ऐसी उपमाओं में आवश्यकभूतत्वं रहता है यथाक अत्रयाशित रूप में दो वस्तुओं में सम्बन्ध स्थापित कर दिया जाता है। किन्तु बौद्धिक उपमा में कवियों द्वारा असावधानी से जब तुलना में अस्पष्टता और दूरी (Far fetchedness) आ जाती है तो बौद्धिक उपमा हास्यास्पद हो जाती है, प्रयोगवाद में प्रायः ऐसा हुआ है। जब सादृश्य केवल एक व्यक्त सामान्य 'बिन्दु' पर ही आधारित होता है तब उपमा हास्यास्पद हो जाती है सादृश्य की मात्रा की अधिकता उपमा को सफल बनाती है। डा० राघवन ने एक सादृश्य के अभाव का एक सुन्दर उदाहरण दिया है—एक काइस्ट ड सेल काइ में

एक कुत्ते का चित्र था और वह अपनी कटी हुई पूँछ की ओर देख रहा था, इस चित्र के नीचे काँटों पर लिखा था—

It will not be long now before christmas as the dog said about its tail !^१

यहाँ कुत्ते की पूँछ की असीर्षता और बड़े दिन की अवधि की अदीर्घता में सादृश्य स्थापित कर दिया गया गया है किन्तु सादृश्य की मात्रा अत्यधिक कम होने तथा बड़े दिन की पवित्रता कुत्ते के साथ सम्बन्धित होजाने पर 'उपमा' हास्यास्पद हो गई है। प्रयोगवादी 'बौद्धिक उपमाओं' में यह दोष बहुत अधिक है। बिना 'सादृश्य' के उपमा देने में और दो परस्पर विरोधी वस्तुओं को एकत्र कर देने में 'आश्चर्यभूतरस' का गुण आ जाता है परन्तु वह केवल 'हास्य' को जन्म देता है। 'भावात्मक' उपमाओं में प्रयोगवाद में यह दोष अपेक्षाकृत कम पाया जाता है, पर यहाँ भी अनेक उदाहरण दोषमुक्त पाए जाते हैं।

अलंकार के प्रयोग में ध्वनिवादियों ने कहा था कि "समीक्षापूर्वक" अपात् विवेकपूर्वक अलंकारों का सन्निवेश होना चाहिए (समीक्ष्य विनिवेश) यह बात अब भी सच है। परम्परा का अनुशीलन करने से ही प्रयोजनमानक अनाचित्य के शिकार हुए हैं।

(४) केवल सणविकोप में कौंधने वाली 'मानसिक स्थितियों की व्यञ्जना' से महान काव्य की दृष्टि नहीं हो सकती, वस्तुतः इन्हे किसी मुख्य मानसिक स्थिति की सहायक "स्थिति" बनाकर ही व्यञ्जित करने से ही महान काव्य बने, सृष्टि हो सकती है। भावोन्मियाँ समग्र और सम्बद्ध रूप में इस काव्य में व्यञ्जित नहीं हो सकी अतः मानसिक जगत् का मुख्य और स्थायी अंश वृक्षित/अपेक्षित ही रह जाता है।^२

(५) व्यक्तित्वनिष्ठ पर अत्यधिक बल देने से, सामूहिक स्पन्दनों की अपेक्षा हुई है।

(६) अभी तक प्रयोगवादियों के 'वच्य' सम्बन्धित विचार निश्चत नहीं हो पाए हैं, इससे वाच्य के क्षेत्र में व्यर्थ ही उत्तलन, आपाधापी और

1. Some Aspects of Alankaras—page 61

२. अनुमध पण्डों पर ही अधिक बल देने के सम्बन्ध में 'स्वाट जेम्स' का मत, "मेडिंग आक लिटरेचर" से दृष्टश्य है।

स्पर्धा की वृद्धि से नाना प्रमा का सृजन हुआ है। पाठक पर इसकी प्रतिक्रिया इसलिए अप्रिय होनी है कि अनिश्चित मानसिक स्थितियाँ और विचारों का काव्य में भी उन्वयन हो रहा है।

(७) अभिव्यक्ति के लिए गद्य को माध्यम चुना गया है लय की अब तक उपेक्षा ही हुई है। निराला के मुक्तछंदा का काव्य पढ़ते समय जो प्रवाह मुक्तकान्य का प्राण प्रतीत होता था उसी की क्षति हुई है। अब प्रमाणवादी काव्य को समझन में गद्यकाव्य कहा जा सकता है न पद्यकाव्य यह वस्तुतः गद्य पद्यकाव्य या गद्य काव्य ही है (Poetic Prose)। रामस्वरूप चतुर्वेदी ने नयी कविता में ही गद्य कविता नाम सुनाया है मैं इनसे सहमत हूँ। बुद्धि और भाव के सुखद सामञ्जस्य की पुकार उठने लगी है अब इस गद्यमयता से प्रयोगवाद की मुक्ति होना पड़गा।

(८) संस्कृत की दीर्घ समासयुक्त तत्सम शब्दावली का प्रयोग गद्यमयता के कारण ही बढ़ रहा है। निबन्धा की भाषा का प्रयोग काव्य में चल नहीं सकता।

(९) 'वाक्य' अथवा अभिधा का अत्यधिक निरस्तकार प्रयोगवाद का गुण नहीं दोष है। सकेता प्रतीकों आदि का मौचित्यपूर्ण प्रयोग ही होना चाहिए।

(१०) शब्दा में जितना अर्थ समा सके उतना ही अर्थ भरने का प्रयत्न नहीं किया गया है। अतः शब्द ही काव्य का माध्यम है। इस दोष से काव्य अस्पष्ट और अनभिव्यक्त हो जाता है। चित्रकाव्य के प्रचार का भी यही कारण है।

(११) अर्थ पर अधिक ध्यान देकर आस्वादन की उपेक्षा की गई है। अर्थ की नवीनता पर ही बल दिया गया है उसकी प्रपञ्चयता पर नहीं।

(१२) सौन्दर्य और कुरूपता को एक करने का प्रयत्न किया गया है। उदात्तता की पूर्ण उपेक्षा की गई है।

प्रयोगवाद के मुख्य दोष ये ही हैं। इन्हें द्वादशनिदान भी कहा जा सकता है। गौतम बुद्ध ने कहा था कि दुःख का कारण तृष्णा है प्रयोगवादी कविशे मानी तथारुचित प्रयोगवादी कविता के दुःख का कारण यश तृष्णा है। प्यास का राखन के बाद जल का आनन्द अनुभव होता है इसी प्रकार अधिक सन्तुष्ट, काव्य प्रक्रिया में आन्तरिक अनुशासन और काव्याङ्गी

के समुचित निबन्धन के बाद जो यज्ञ जन मिलेगा वह इस जन से मधुर होगा जो यशकामातुरता में प्रयोगवादियों को मिल रहा है।

किन्तु यह प्रयोगवादियों के प्रति अयाय होगा यदि यह कहा जाय कि उनकी कुछ भी उपलब्धि नहीं है। हम कह चुके हैं कि वक्राक्ति स्वाभावोक्ति और रसोक्ति इन तीन उक्तियों में प्रथम में प्रयोगवाद सफल हुआ है। काव्य भणितिभणिमा पर निर्भर करता है प्रयोगवाद ने अपनी विशिष्ट कथनभणिमा को हिंदी में प्रतिष्ठित किया है अथ भाषाओं में भी यह प्रवृत्ति पाई जाती है। इसके लिए अफसोस करने में हमारी ही हानि है।

(२) प्रगतिवाद के समानांतर विकसित प्रयोगवादी काव्य में वर्णित मानसिक स्थितियों के विस्तार से वष्य वस्तु का अवश्य विकास हुआ है। अब हिंदी काव्य में छोटे छोटे अनुभव एदिक संवेदन और देशकाल निरपेक्ष तलित कल्पना या कंभी की अभिव्यक्ति अधिक मात्रा में हुई है। चिंतानात्मक (Reflective) काव्य का एक विशिष्ट रूप हिंदी में आया है।

(३) हिंदी में गद्यकाव्य भारते दु युग से ही लिखा जाने लगा था। इस गद्यकाव्य के क्षण में प्रयोगवादी गद्यकाव्य से एक विशिष्ट गद्यकाव्य का अच्छा विकास हुआ है जो मार्मिक चाहे न हो किन्तु समत्कारक अवश्य है।

(४) बुद्धरमुत्ता नएपत्त के व्यंग्य जैसा प्रयोगवाद में व्यंग्यकाव्य का अच्छा विकास हुआ है। व्यंग्य में प्रयोगवादी अप्रस्तुत विधान का एक सीमा तक औचित्य भी दिखाई पड़ता है।

(५) अननारा में सादृश्यमूलक अननारो में उपमा और विरोध मूलक अलंकारों में विरोधाभास का आवश्यक विकास हुआ है। बहुत सी उपमाएँ सुंदर भी हैं और मार्मिक भी। प्रतीक का तात्पर्य ही लग गया है। प्रत्येक वस्तु इस वाक्य में प्रतीक बन गई है। इससे एक प्रकार की गहराई भी आई है।

(६) वाक्यांश से प्रभावित प्रयोगवाद का अलंकार भी है।

(७) वस्तुयोजना की दृष्टि से प्रयोगवादी प्रवृत्तिचित्रण अत्यधिक आवश्यक हुए हैं। स्वाभावोक्ति ने अपना वर इन कवियों ने अलंकार द्वारा वस्तु की प्रायः व्यञ्जना का है।

(८) पुराने कवि कविप्रौढाति द्वारा चरितकल्पना का विधान करते थे। प्रयोगवाद में वैज्ञानिक जगत् में पदार्थों को लेकर कविप्रौढोक्ति-विधान माह्व हुआ है।

(६) वार्तालापात्मक शैली प्रयोगवाद की अपनी उपलब्धि है।

(१०) 'कव्य' की दृष्टि से प्रयोगवाद कम से कम 'अध्यात्मवाद' का विरोधी है, यह स्मरणीय है। उदाहरणतः पन्तजी के 'दार्शनिककाव्य' की पीठिका में स्थित अधविश्वास को वह स्वीकार नहीं करता।

(११) 'प्रगतिवादीप्रयोगवाद' में समग्रतः शैली का ही अनुकरण है, 'कव्य' का नहीं, यह भी स्मरणीय है।

(१२) प्रयोगवादियों की घोषणाओं, छूमिकाओं और रचना-प्रक्रिया में सर्वत्र साम्य नहीं है, यह शुभ पक्ष है।

इस प्रकार प्रयोगवाद का यह 'द्वादशनिदान' उपलब्धि से सम्बन्धित है। 'प्रयत्न में निष्ठा' प्रयोगवाद में अवश्य है, इसी का यह फल है। प्रयोगवाद के संगठित प्रयत्न और वैचारिक सघर्ष से कोई भी प्रेरणा ले सकता है।

प्रयोगवाद में 'कव्य', सौंदर्य-बोध और भावबोध की दृष्टि से स्पष्टतः दो धाराएँ बिल्खाई पड़ती हैं, मैंने इसीलिए प्रगतिवादी प्रयोगवाद और तथाकथित 'प्रयोगवाद' को अलग करके देखा है। प्रगतिवादी-प्रयोगवाद के कवियों में अज्ञेय की प्रारम्भिक रचनाएँ, डा० रामबिलास, मजानन मुक्ति-बोध, नैमिचन्द्र जैन, भवानीप्रसाद मिश्र, शमशेर नरेशमेहता, सर्वेश्वर, मदन वात्स्यायन, रामावतार चेतन, दुष्प्रभुकुमार, कीर्ति चौधरी, रमासिंह, भारतभूषण अग्रवाल, केदारनाथ सिंह, प्रयागनारायण त्रिपाठी तथा प्रयोगवादी शैली के प्रयोक्ता गीतकार हैं। तथाकथित समाजविरोधी, इलियट, एडरार्थोड, जीनपाल सार्त्र आदि के "कव्य" का भी अनुकरण करने वाले कवियों में अज्ञेय, भारती, कुँवर नारायण, जगदीश गुप्त, विजयदेवनारायणसाही, राजेन्द्रकिशोर, सङ्गी-कान्त आदि हैं। उक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि प्रतिष्ठावाद का गड भारती-जगदीश गुप्त, साही और सङ्गीकान्त वर्मा का "इलाहाबादी" कविमण्डल ही अधिक है। इन पर योरोप के व्यवशील यूजीवाद की विचारधारा का निश्चित रूप से अत्यधिक प्रभाव पड़ा है।

पाश्चात्य साहित्य में नयी कविता—स्वच्छन्दतावादी काव्य के बाद अंगरेजी काव्य में "ज्यूरिजयन कवि" दैनिक जीवन (भगवत्, क्रिकेट, बल्लविट्ठ बौक्स आदि) पर अधिक चिन्ते हुए दिखाई पड़ते हैं। किन्तु इस का प्रभाव परवर्तीकाव्य पर कम पड़ा है। इस "ज्यूरिजयन काव्य" का समग्र १९११-१२ ई० में एडवर्ड मायों द्वारा प्रकाशित हुआ। इसमें स्पटे ब्रुक, डेविस, जॉन ड्रिगसाटर, फेनर, गिब्सन, मैसीफोल्ड, फेरो, टर्नर आदि कवियों की

रचनाएँ थीं। इन रचनाओं में कई प्रवृत्तियाँ प्रधान थीं जिनमें एक दो बाद के विम्बवादिया और इन्डियवादिया में भी दिखाई पड़ती हैं। इनमें कुछ कवि टैनीसन वड्सवर्थ मिल्टन आदि से प्रेरित थे और पुराने वष्य विषयो और 'रूपा' को अपनाते थे। कुछ धार्मिक विषयो पर लिखते थे और मुक्त छन्द अपनाते थे। कुछ सौन्दर्यवादा थे जो शांति, ईश्वर-व्यञ्जना प्रतीक और शाब्दिक संगीत में निश्चली अधिकृत करते थे। 'योरिजन' कवियों की यह प्रवृत्ति आगे भी विकसित हुई। कुछ यथार्थवादी प्रभाववाद (Realistic Impressionism) को अपनाते थे। ये कवि आधुनिक जीवन को कल्पनात्मक प्रेरणा के लिए अपनाते थे। और गद्यात्मक चित्र-कल्पना (Prosaic Imagery) और अव्यवस्थित छन्दा का प्रयोग करते थे। यह प्रवृत्ति भी आगे बढ़ी जसा कि कीट्स ने स्वीकार किया है कि बीसवीं शताब्दी कामनप्लेस की शताब्दी है।^१ 'योरिजन' कवियों में देहातियों का सामान्य जीवन समुद्र, खली, मूढ़ता जस विषय बाह्य विषयो के रूप में इस्तेमाल दिखाई पड़े।

'योरिजन' कवियों में समसामयिकता की प्रवृत्ति अधिक थी। अभिव्यक्ति की दृष्टि से इन कवियों में रोमांटिक की उदात्त शैली के स्थान पर सामान्य वास्तविकतात्मक शैली का विकास हुआ यह प्रवृत्ति आगे और बढ़ी। The trend of modern poetry का तथ्य जो इस प्रवृत्ति को पुरानी कविता से अलग करने का भेदक तक्षण बताता है (The general lowering of poetic pitch that marks our age from its predecessors)।^२

फिर भी इतर की कविता पर विम्बवादिया का प्रभाव अधिक दिखाई पड़ता है। विम्बवादियों के संग्रह १९१४, १९१५, १९१६ और १९१७ में प्रकाशित हुए। इनमें टी. ई. ह्यूम्स (T. E. Hulme) डिपण्ड रिचार्ड एडिन्ग्टन एकराथी, एच. डी. तथा नावन प्रमुखतम विम्बवादी कवि थे। इनमें ह्यूम्स आदि गुरु थे। सन् १९०८ में पोइन्सकनव स्थापित किया गया और विम्बवाद के मिद्वान्त प्रतिपादित किए गए। जापानी तका और हैका (Tanka and Haikai) पद्धति का अंगरेजी कविता में प्रचार कर संवत् नूतन कान्य की सृष्टि इसकी उद्देश्य था।

१. Twentieth Century was full of an unsatisfied hunger for the Commonplace—(Poetry in our time—Babette Deutsch Page 20)

२. Geoffrey Bullough Page 66

‘ह्यूमी’ के विचार ‘Speculation’ नामक प्रत्येक में प्रकाशित हुए थे। यह स्मरणीय है कि ‘ह्यूमी’ वर्णों के दर्शन में विश्वास करता था यानी ‘तर्क’ के स्थान पर स्वयंप्रकाश्यज्ञान का अनुगामी था। फेंच लेखका से प्रोत्साहित होकर उसने “शब्द-सम्प्रदाय” (The cult of word) चलाया। यह मूलतः रोमांटिक कानून का विरोधी आन्दोलन था। यह ‘ह्यूमी’ जर्मनी के बोरिंगर (Worringer) नामक लेखक की तरह मानता था, कि आधुनिक सभ्यता ने मनुष्य और प्रकृति में असामाज्यत्व उत्पन्न कर दिया है। ‘ह्यूमी’ रोमांटिका के इस मानववाद का भी विरोधी था कि मनुष्य अनन्त सम्भावनाओं का केन्द्र है और उसकी उत्पत्ति के लिए सामाजिक व्यवस्था में परिवर्तन आवश्यक है—वह मनुष्य को असाधारण रूप से स्थिर और ‘सीमित’ पशु मानता था अतः ‘परम्परा’ और ‘व्यवस्था’ द्वारा ही वह उसकी उत्पत्ति मानता है।

तान्पर्य यह है कि विस्मयवाद का प्रवर्तक प्रतिन्यायावारी विचारक था ! वह समाज में ‘परितर्क’ या शान्ति का विरोधी था।

अभिव्यक्ति की दृष्टि से ह्यूमी स्पष्ट निरीक्षण, यथावत् चित्रण और विस्मय के शुद्ध विधान पर बल देता है। वह किसी भी प्रकार की अलङ्कृति और सज्जा को पसन्द नहीं करता। दृश्यमान् पदार्थों के रूप, ध्वनि, सुगन्धि, स्पर्श, और रस अर्थात् ऐन्द्रिक संवेदनों (Sensual experience) के चित्रण पर उसने बहुत ध्यान दिया है। रोमांटिक कवियों में वर्णित ‘उदात्त’ (Sublime) के लिए उसके यहाँ कोई स्थान नहीं दिखाई पड़ता। वह वस्तु के भावात्मक वर्णन के स्थान पर यथावत् चित्रण अथवा वस्तु-व्यञ्जना पर अधिक बल देता है (The accurate description is a legitimate object of verse)।

ह्यूमी के अनुसार यह ‘एकपूरेसी’ शब्द विशेष के प्रयोग से उत्पन्न होती है। ‘प्रत्येक शब्द में एक ‘मूर्ति’ होनी चाहिए। ‘विचार’ की ‘मूर्तिमत्ता’ पर भी वह बल देता है। उसके लिए भाव भी यथार्थ विज्ञान अथवा ‘ध्वनि’ पर आधारित है। इस प्रकार ह्यूमी ने विषय का प्रत्यक्ष वर्णन, सक्षिप्तता, मूर्ति के मिद्धान्त और आन्तरिकत्व पर विशेष ध्यान दिया है।

1 “Poetry is no more nor less than Mosaic of words, so great exactness is required for each one — always hard definite, personal word — each word with an image sticking on to it, never as a flat word — all emotion depends on real solid vision or sound It is physical” (The trend of Modern Poetry—Page 81)

एज़रा पोन् ने इमेज की परिभाषा यह की है कि जो एक क्षण में एक बौद्धिक और भावनात्मक मिश्रित मूर्ति को चेतना में प्रस्तुत करे वही इमेज है।¹ एज़रा पोन् स्पष्ट इमेज पर हा बन देता है और दार्शनिकों या कवियों के कविताओं से दूर रहने का उपदेश देता है। परिणामतः बिम्बवाद में विचार का अनादर हुआ है। बिम्बवाद प्रभाववादियों (इम्प्रेशनिस्ट) की तरह पदार्थों के चेतना पर प्रथम प्रभाव का ही अधिक चित्रण करते हैं अतः यह काव्य प्रथम संवेदनों (Immediate emotions) का काव्य है। भावों का काव्य नहीं जैसा कि पूर्ववर्ती काव्य में मिलता है। प्रयोगवाद में यह प्रवृत्ति प्रबल है। उच्चकोटि के विचारों उदात्तभावनाओं आदि का इस कलावादी सम्प्रदाय में कोई महत्त्व नहीं है। बिम्बवादी शुद्ध कविता के लक्ष्य अधिक हैं। वे काव्य का उद्देश्य क्षणिक उत्तजना का मानते हैं। इनका मत है कि उत्तजना लम्बी कविता में अधिव देर तक नहीं रहित हो सकती अतः केवल मूर्ति को जन्म देने वाले शब्दों का संक्षिप्त प्रयोग करना चाहिए।

अतः बिम्बवादियों ने अत्यधिक संक्षिप्त रचनाएँ प्रस्तुत कीं। शमशेर बहादुर में यह प्रवृत्ति सबसे अधिक मिलती है। बिम्बवाद के प्रभाव से एक नयी शैली का जन्म हुआ जिसमें तकपूरा अविवक्षित लेखन के स्थान पर प्रतीक और अनादिगुण की साहचर्य पद्धति का प्रयोग बढ़ने लगा। अस्पष्टता को गुण माना जाने लगा। संक्षिप्त इमेजरी का प्रसिद्ध उदाहरण यह है जिसे जापानी-पद्धति पर ही डाला गया है—

एक पुराना तालाब !

और एक उछलते मेढक की आवाज

पानी के भीतर !

इसका अर्थ भी दिया गया है। प्रथम यह तथ्य का वर्णन है। दूसरे तथ्य से भाव को ग्रहण किया गया है। यह अध्यात्मिक प्रतीक भी है।

जापानी भाषा में शब्द एक से अधिक व्यंजना देते हैं अतः मूर्तिमत्ता के लिए सुविधा रहती है किन्तु अंगरेजी और हिंदी में यह कला बन नहीं

1 An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time

सकती । इसी तरह एक "स्टायपशौट" पद्धति चीनी भाषा में प्रचलित है, उसे भी अपनाया गया है । इसमें शब्द रुक जाते हैं और अर्थ आगे बढ़ जाता है । 'रामेश्वर' की प्रयोगवादी कला में इसका भी प्रयोग है—

चित्रकारी के रंगों में बन

स्वयं

फँस—फँस में गया

हूँ, कहाँ—कहाँ ?

यहाँ "या" के बाद रुक कर "हूँ" पड़ा जाएगा । जिससे एक विशिष्ट अर्थ घोषित होगा । इसी तरह अंतिम "कहाँ" से अनन्तप्रश्नात्मकता ध्वनित होगी ।

मतलब यह कि शब्दों से 'व्यञ्जना' की इतनी अधिक आशा करना प्रयोगवाद की विशेषता है किन्तु अत्यधिक आशय की इस अपेक्षा में कविता समाप्त हो जाती है, उसे शुद्ध कविता कह सकते हैं, वास्तविक कविता नहीं । जहाँ बड़े विवरण हैं भी, वहाँ 'नई उपमाओं' और यस्तु के यथावत चित्रण पर बस अधिक है । एक विम्बवादी कवि (Walsh) का एक चित्रण द्रष्टव्य है—

वह पोस्ट आफिस बहुत बड़ा था ।

गरमधूप में दिनभर इमका फटा हुआ श्वेत मुख !

स्ववायर में पञ्चारा से आते जाते को देखा करता था ।

पञ्चारा एक मित्र साधु है जो हर बात सुनता है ।

स्ववायर में ऐसा लोग कहते थे ।

यह पुरानी औरत बहुत से गुप्त भेदों को जानती थी

जिन्हें कहते लोग डरते थे ।

और उसने उन भेदों को अपने पास ही रखा

वे उस बड़े पोस्ट आफिस के सामने से गुजरे ।

वह गाँव का कुत्ता इन गाँव के बच्चों से देखने में

स्वच्छन्द, कोमलतर और अधिक भद्र था ।

जो बर्गों की तरह एकत्र हो जाते थे ।

वह बुढ़ा जिसके मुख पर पुराने सिक्के जैसा गौरव था ।

जनता के सपाईपर से स्त्रियाँ, झाड़ू वी तरह निकली ।

ऐसी झाड़ू जा फेंकी जाने के लिए प्रस्तुत हो ।

फिर भी किसी तरह सूप उसने बस्त्रों से गुजरता है ।
 बुद्ध भद्र व्यक्ति के उन हाथों की तरह
 जो किसी बिना रहित मुद्रा पर फिरता है ।^{११}

ऐसी रचनाओं के बिना नए मापदण्डों की क्या आवश्यकता है यह
 शुद्ध वस्तु व्यञ्जना है । सक्षिप्त चित्रणा में उल्लेखित वर्णों का आवरण भी
 नहीं आपाता क्योंकि जापानी और चीनी भाषा की शक्ति भिन्न है । सक्षिप्त
 रचनाओं में बिम्बवादियों द्वारा प्रतीकात्मकता उत्पन्न नहीं की जा सकती—

As cool as the pale wet leaves of lily of the
 valley She lay beside me in the dawn (एजरा पौंड)

यहाँ प्रतीकात्मकता गायब हो गई है । इसी तरह जगदीशगुप्त द्वारा
 सम्पादित नयी कविता की कई कविताओं में प्रतीकात्मकता गायब हो गई
 है केवल हास्यास्पदता अवशेष रह गई है जैसे तोता शीपक
 रचना में ।

बिम्बवादियों पर फ्रांस के प्रतीकवादियों का भी प्रभाव था ।
 मलार्मे जैसे प्रतीकवादी भाषात्मिक स्थितियों की एक सफुल्ल अवस्था को अप्रत्यक्ष
 प्रतीकात्मक पद्धति द्वारा व्यञ्जित करते थे जिन्हें विवरणात्मक भाषा में व्यक्त
 नहीं किया जा सकता था । मलार्मे ने इस अप्रत्यक्षता पर बराबर बल
 दिया है—

to evoke an object in deliberate shadow witho
 ut ever actually mentioning it by allusive words
 never by direct words

बिम्बवादियों से फ्रेंच प्रतीकवादी अधिक सक्रिय हुए । बिम्बवादियों ने
 आंतरिक गठनात्मक संगीत पर बल दिया है किन्तु वास्तविक संगीत और
 समय की उपेक्षा की है । वार्तावादात्मक संगीत उनमें अधिक है । साहित्य लेखकों के
 लिए ही वह पक्ष को विराम देते हैं न कि छन्द के आग्रह के लिए । गद्य से
 भिन्नता इस वाक्य में सिर्फ यह है कि बिम्बवादी पद्य में स्वराघात और
 ध्वनि के घुमाव अधिक होते हैं प्रयोगवाद में भी यही प्रवृत्ति मिलती है । अतः
 वाक्यपत्तियाँ नये पर नई पठनकाल में टाइमयूनिट पर आधारित की
 जानी हैं । फिर भी जगदीश गुप्त की अवधि की नय से उल्लेखित बिम्बात बड़ी

Three you are
 Moss you are
 you are Violets with wind above them
 A child—So high—you are

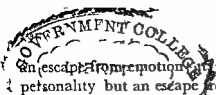
अनुप्रास से शब्द समीप को पुष्प किया गया। उप का इहिकार किया गया।

विश्वशांति के प्रयोगों से प्रवाहहीन मुक्तछन्द का प्रयोग बहुत बढ़ा। १९१४ के बाद की अंगरेजी कविता में यही प्रवृत्ति है। किन्तु प्रायः कवियों ने अपने अव्ययस्थित और अधपचे विचारों को व्यक्त करने के लिए इस पद्धति का दुरुपयोग किया। एडिक्सवेदना को व्यजित करने में इस पद्धति से कुछ सहायता अवश्य मिली किन्तु भाव का अनादर हुआ। कुछ कवियों में बोद्धिकता का आधिपत्य बढ़ा जिससे कल्पनात्मक सामञ्जस्य को हानि पहुँची।

प्रथम युद्ध-काल और उसके बाद अंगरेजी काव्य में आधुनिक सन्ध्या पर व्यंग्य-काव्य का भी विकास हुआ। व्यंग्यकाव्य में छन्द के क्षेत्र में व्यंग्य आभाधापी उतनी नहीं मिलती अतः इस व्यंग्यकाव्य में काव्य का वास्तविक रूप सुरक्षित रहा। प्रगतिवाद और प्रयोगवाद में भी व्यंग्यकाव्य का अच्छा विकास हुआ है और प्रयोगवादी व्यंग्य में कला की अस्पष्टता भी अपेक्षाकृत कम है।

प्रथमयुद्धकाल के बाद हवर्ट रोड सारेंस और इलियट का प्रभाव दिखाई पड़ता है। प्रयोगवाद पर टी० एस० इलियट का प्रभाव अधिक पड़ा है वह हम कह सकते हैं। इलियट की आलोचना पर मैथ्यू आर्नल्ड और टी० ई० ह्यूम (विश्ववादी) का प्रभाव अधिक है। इलियट के लिए रोमांटिक काव्य आम शोषण था। अतः वह परम्परा पर बल देता है। परम्परा में उसने ध्वंसो-मुख पूँजीवादी समाज के लिए समाधान भी खोज लिया जो उसके फोरक्वार्टट्स में मिलता है। जो व्यक्ति इतिहास और विज्ञान से भागता है वह धर्म में ही शरण ले सकता है। इलियट के साथ भी यही हुआ। भावात्मक भग्य और जाति के स्वर से मुक्त स्वच्छन्दतावादी काव्य के विरुद्ध इलियट ने काव्य को व्यक्तित्व से पलायन की अभिव्यक्ति घोषित किया जिसकी शब्दशः प्रतिध्वनि वन्य में मिलती है।

“Poetry is not a turning loose of emotion but



An escape from emotion is not the expression of personality but an escape from personality

यह स्वरू स्व-छन्दनदी काय के विरुद्ध है। हिन्दी में नयी कविता इसी भाव विरोध का आशय ही रही है। अनुकूलि का परिणाम यही होता है। इलियट ने अपने काय में इतिहास विज्ञान पुराण घम दशन आदि से प्रसंग इतने अधिक भर दिये हैं कि अतिशय प्रसंग-भक्त के कारण वह अत्यधिक दुर्लभ हो गया है नाना कुतर्कों से इस प्रवृत्ति का समर्थन इलियट का मुख्य कर्तव्य रहा है कि तु वेस्ट लैण्ड के बाद यह प्रवृत्ति उसमें कम दिखाई पड़ती है। इलियट के अनुसार कवि का विद्वान और भूतकाल के प्रति निष्ठावान होना चाहिए। इलियट प्राचीन साहित्य को समसामयिक अनुभव करता हुआ आता है। युद्ध के बाद भविष्य की अनुरक्षा और शकाशीलता से से युक्त ध्वसनीय पूजावादी समाज की प्रतिक्रिया का चित्र इलियट ने पूरी ईमानदारी से प्रस्तुत किया है।

काय की दृष्टि से इलियट प्रगतिवादी दृष्टि के विरुद्ध प्रतिनिधावादी दृष्टि का प्रचारक है। युद्ध के पूर्व जो आदर्शवाद कवियों में था लगता है उसके प्रति उनमें विवृण्णा उत्पन्न हुई और बहुत से प्रगतिशील लेखकों ने इस की साम्यवादी प्रगति और राजनीति को देखकर यह समझा कि साम्यवादी समाज में भी निष्ठुरता कम नहीं है वहा आजादी का अभाव है युद्ध में वह कम झूट नहीं है राजनीतिक दाबपेंच में साम्यवादी स्टालिन कम अवसरवादी नहीं हैं अतः कवियों के मन में साम्यवाद को जो एक सुनहले स्वप्न के रूप में देखने की प्रवृत्ति थी वह नष्ट होने लगी और उन्हें लगा कि अब तब की सारी बौद्धिक धारणाएँ और मतवाद व्यर्थ साबित हुए हैं अतः मानवता की मुक्ति के लिए इलियट अपने प्रिय ईसाई रहस्यवाद में मग्न होते गए। भविष्य का कोई रूप तथा सामाजिक व्यवस्था सम्बन्धी कोई सिद्धांत इन इलियटवाणियों में नहीं मिलता किन्तु इनके विरुद्ध आडम और उनकी परम्परा में कवि ((Left Wingers) प्रगतिशील भावनाओं का वर्णन करते हैं।

प्रश्न यह होगा कि इलियट के इस विश्वव्यापी प्रभाव का कारण क्या है? काय की दृष्टि से साम्यवाद और विज्ञान के विकास से जो प्रश्न पैदा हुए हैं उनका कारण प्रत्यक्ष देना में बहुत से योग सन्देह में पड़ गए हैं। शिशितमध्यवय एन और पूँजीवादी की मनमानी और शोषण को दृष्टा है तो दूसरी ओर वह साम्यवाद में एक ही राजनैतिक दल की

निरकुसुमा देखना है। ऐतिहासिक दृष्टि से न देखकर यह वग दोना ओर से निराग होकर या तो अपन म तीन होकर रह जाता है या फिर धम और अध्यात्म' म शरण खोजना है। अत इलियट को वाच्य की दृष्टि से एक बहुत बड़ा बा मिल गया है।

वक्ता की दृष्टि ने इलियट फॉय प्रतीकवादियों और विम्ववादियों से प्रभावित है परन्तु विम्ववाद का मनुलित रूप ही उसने अपनाया है। भूतिमत्ता का अपनाकर न वह दीप रचनाओं में प्रतीकात्मक पद्धति अपनाकर अधिक चला है। वह आधुनिक सम्प्रदाय पर व्यय करता है क्योंकि वह उसे ठीक ठीक समझ नहीं पाता। उसमें आत्मनिर्देश के स्वर हैं क्योंकि वह व्यक्ति की सामाजिक उमर का परिणाम बुद्ध के रूप में देख चुका है। भावुकता उसमें नहीं है क्योंकि उससे अन्त में रिक्तता का अनुभव होता है। अत वह अपनी अनरहित मानसिक स्थितियों (disillusioned mental state) का विस्मरण करना है। वातावरण के प्रति अपनी समझ और प्रतीति की पहचान से व्यय करता है। इसके लिए वह वातावरणात्मक पद्धति अपनाता है। अस्मद्ध मूढता को वह नाना पौराणिक ऐतिहासिक और नृवंशानिक सङ्ग्रहों द्वारा संकेतित करता है। इसके लिए वह समसामयिक सामग्री का भी प्रयोग करता है। यथा सूने कमरे सँतून सूनसान सड़के खिड़की धुआ डून आदि। इनसे वह मानसिक स्थितियों और आधुनिक विवट परिस्थिति की एकता और उत्पन्न को व्यक्त करता है। फिर भी वह समझता है कि वह जो कह रहा है वह अधूरा है उत्पन्न की चरमसीमा का रूप यह है—

It is impossible to say just what I mean !

But as if magic lantern threw the nerves in patterns on a screen

मध्यवय की इस उत्पन्न को इलियट ने जादू की सालटन से परे पर दिखाया है अत जादू की सालटन का यह प्रकाश हिन्दी की प्रयोगवादी कविता पर भी पड़ा है। अन्य ने अपने मन के सन्देहों की प्रतिच्छवि वैसे ही इलियट में पाई है जैसा सुमित्रानन्दन पन्त ने अपनी उत्पन्न का अन्त अरविन्दचान में पालिया है। जिस प्रकार इलियट की फोरनवाटरस्टेट से अधिक उसकी अन्य रचनाओं का और विशेषकर वेस्ट लैंड का प्रभाव यहाँ अधिक पड़ा है उसी तरह पन्त जी के आध्यात्मिक काव्य का प्रचार कम हुआ है क्योंकि सदेहग्रस्त मध्यवय सदेह में ही रहना चाहता है। वह निगम

नहीं करना चाहता, अतः इलियट और अरविन्द की निर्णीत स्थिति उसे प्रिय नहीं लगती ! अतः 'इलियट' की आवृत्ति-संकेतात्मकता के द्वारा 'शतश अनिश्चयो' (Hundred Indecisions) को वाणी देने वाली कविता प्रिय हुई है । उच्चवर्ग को भी वह प्रिय है क्योंकि वह प्रगतिवाद के विरुद्ध पड़ती है । सामान्य व्यक्ति जो 'बध्य' के महत्त्व को नहीं भी समझता, वह इलियट की शैली के आकर्षण पर ही मुग्ध हो जाता है । हिन्दी कविता में "चाप के प्याले में दिन की छाया" अथवा "जीवन को काफ़ी के चम्मचों से नापना" जैसी उपमाएँ इलियट से ही ली गई हैं—

I have measured out my life with coffee spoons
I grow old I grow old ...

I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

इलियट की कला आकर्षक है, उसमें एक प्रधान मानसिक स्थिति, मुक्तसाहचर्यपद्धति द्वारा पुष्ट होती हुई बसती है । इस 'साहचर्य', (Associations) को समझ लेने पर मुख्य मानसिक स्थिति भी स्पष्ट होने लगती है, नवीन उपमाओं के द्वारा वह अपने विचार को व्यक्त करता है अतः 'प्रयोगवाद' जैसा प्रदर्शन उसमें नहीं है । यहाँ तक कि उसमें उपमाओं की पुनरावृत्ति भी मिलती है । इलियट ने "पीई" का अधानुकरण नहीं किया, परम्परागत छन्द को भी उसने आजमाया है । इलियट में एक "व्यत्ययरक तटस्थता" है जो उसे भावुकता से बचाती है, क्योंकि उद्गारात्मक रोमांटिक शैली से उसे चिढ़ है । इलियट ने कविता में 'श्रम' के साथ-साथ रचना में शब्द-अपभ्रंश से यथावत और वक्तव्यता से अपनी रक्षा करने का प्रयत्न किया है । अज्ञेय जिस "आंतरिक अनुशासन" पर इतना बल देते हैं, यह न उनकी अपनी रचनाओं में है, न उनके शिष्यों में । जो 'तटस्थ अप्रत्यक्षता' और 'चिट' इलियट में है, वह अभी प्रयोगवाद में नहीं मिलती । रोमानी कवियों—शेली, कीट्स, बायरन और वर्ड्सवर्थ की तुलना में प्रसाद, पन्त, निराला और महादेवी 'समक्ष' नज़र आते हैं जब कि इलियट की तुलना में अज्ञेय, भारती, जगदीश गुप्त, विजयदेव माही और लक्ष्मीरान्त अभी 'बीने' हैं, अपने समाज की उपेक्षा का यही परिणाम हो सकता है । जिग 'इतिहास' और परम्परा से लक्ष्मीरान्त को चिढ़ है, इलियट उस इतिहास से उत्पन्न, पन्न को (अपनी दृष्टि से) उरमाओं और सन्दर्भों ने द्वारा संकेतित करता है—

He compressed into two or three stanzas a

whole history of decline and fall, and his poem, far from seeming a mere mosaic of quotations, became a light of incredible intensity, showing past and present in perspective ¹

इतिहास और परम्परा के प्रति इलियट की धारणा पूँजीवादी है परन्तु अपनी दृष्टि से सही, उसने इतिहास और परम्परा का अन्यास नहीं किया, यहाँ यही द्रष्टव्य है।

इलियट के दोष हिन्दी में अधिक आए हैं, अन्वित का अभाव (With a minimum of explicit correlation), अत्यधिक सम्बंध और प्रसंगप्रियता, भयं की अनभिष्यक्ति, भाव की उचित मात्रा की कमी, प्रतीकात्मता का अतिनिर्वाह आदि। किन्तु जो 'बिट' और गहराई से देखने की शक्ति इलियट में है, उसमें ऐदिक संवेदना से ऊपर उठने का जो प्रयत्न है, वह कम कवियों में मिलता है। इलियट के a music of ideas का अनुवाद "अर्थ की लय" के रूप में करके अपने को मौलिक सिद्ध कर लेना सहज है, किन्तु अपने काव्य में वही "अर्थ की लय" उत्पन्न कर देना कठिन है।

इलियट की 'वेस्ट लैंड' रचना में आधुनिक सभ्यता को 'परती भूमि' माना गया है। हम इस सभ्यता को सभी हारा भरा बना सकते हैं, जब कि साहसी यात्रा करें, अपनी वर्तमान स्थिति पर विचार करें और गलतियों से सबक लें। इस रचना में दान्ते, बौद्धमत, उपनिषद् पुराण, नृविज्ञान (From Ritual to Romance) आदि का ज्ञान आवश्यक है। इस पाठित्य के कारण यह रचना अत्यधिक 'दुरुह' हो गई है। और 'दुरुहता' काव्य का गुण नहीं, दोष है। जो चित्रकला का उदाहरण देकर यह कहना चाहते हैं कि काव्य भी विशेषज्ञता के लिए है, वे भूल करते हैं। 'कविता' को इतना दुरुह बनाने से उसका उद्देश्य ही समाप्त हो जाता है। कवि केवल 'द्रष्टा' नहीं होता, वह 'भोक्ता' भी होता है। इलियट में 'द्रष्टा' का तत्त्व 'भोक्ता' के ऊपर छा जाता है, यही कमी प्रयोगवाद में है—

The waste Land does not carry within itself all that is necessary for understanding ²

1 The trend of modern Poety Page 156

२ वही १६५।

वेस्टलैंड में कवि आधुनिक सभ्यता के पतन को सचेतित करता है। किन्तु इससे बाद यह 'अभाववात्मक दृष्टि' कम होती जाती है। वह 'शाश्वत-व्यवस्था' की ओर उन्मुख होता जाता है। "जरनी आफ मागो" में एक भद्र व्यक्ति ईश्वर के दर्शन करता है। Ash Wednesday में कवि रहस्यमय माग का वर्णन करता है। Four Quartets में इलियट 'निष्कामसाधक' जैसे दिखाई पड़ता है। इसमें प्रहेलिका-शैली का भी प्रयोग है, जो अन्त्य में दिखाई पड़ती है।

time present and time past
Are both perhaps parent in time future
And time future contained in time Past !

'फोरक्वार्टेट्स' में कवि काल के भीतर रहकर ही 'काल विजय' का उपदेश देता है। Only through time time is conquered ! साधना की स्थिति के वर्णन में विरोधाभास-शैली को अपनाया गया है परन्तु अन्विति का जैसा अभाव वेस्ट लैंड में है, वैया यहाँ नहीं है। चरमकार के बावजूद कवि इस कविता में भी अनुभव करता है—

That was the way of putting it—not very Satisfactory
A periphrastic study is a worn out poetical fashion !

धीरे निराशा के लक्षण भी यहाँ कम मिलते हैं क्योंकि कवि 'गीता' के कृष्णाजुन सभाद से प्रेरणा लेता है अन कालानीत स्थिति को समझाते हुए कवि कृष्ण के इस आशावादी स्वर को अपनाता है—

So krishna, as when he admonished Arjuna
on the field of battle
Not farewell
But fare forward !

सदमीयात मानवमूल्या व लिंग 'परम्परा' से कुछ भी ग्रहण नहीं करना चाहते जब कि इन्डियन हमारे देश से प्रेरणा लेता है 'वेस्ट लैंड' की भी अन्तिम पंक्तियाँ 'उपनिषद्' की हैं।

लगता है कि इलियट "फोरक्वार्टेट्स" में अपनी मानविक उत्तमता और निराशा पर विचार पानता है उमका हन वैयक्तिक है रहस्यवादी है, परन्तु वेस्ट लैंड व इलियट से फार क्वार्टेट्स के इलियट में अन्तर है,

यह स्पष्ट है। हिन्दी के प्रयोगवादी ने इलियट के आत्मवाद के विपरीत दृष्टिकोण अपनाया गया है किन्तु उसी उक्त मार्मिकता को नहीं अपनाया।

इलियट के विरुद्ध अंगरेजी काव्य में उग्र प्रतिष्ठा हुई। १९३० ई० के कुछ पूर्व से प्रगतिशील कवियों ने इलियट के समुदाय-जनवादी काव्य का निर्माण किया। इनमें आडन लेविस और स्पेण्डर के नाम उल्लेखनीय हैं। घोर अतमुखता और अतिशय व्यक्तिवाद इलियटवाद की विशेषता थी। इसका विरुद्ध इन कवियों ने लारेंस के यौनवाद और इलियट के रहस्यवाद के विरुद्ध सामाजिक आदर्शवाद की प्रतिष्ठा की।

Their optimism and Vigour came like a breath of fresh air after a generation of self love and self disgust of determinism and frustration

इन कवियों ने मार्क्सवाद और रोमांटिक कवियाँ बड़े सवय शैली आदि से प्रेरणा ली उसी प्रकार जिस प्रकार हिन्दी के प्रगतिवादी कवि छायावाद की श्रृंखला परम्पराओं को स्वीकार करते हैं। इनका सिद्धान्त था कि काव्य सब से अलग होकर नहीं लिखा जा सकता अपितु सबके साथ रहकर ही लिखा जा सकता है। ग्रीक सभ्यता की समृद्धि सामाजिकता से भी प्रेरणा ली गई—

not from extermine detachment but from solidarity with others. It is nearer to the greek conception of good citizenship than to the stoical of austerity recent times (Roberts)

इन कवियों ने समसामयिक सामाजी का अप्रस्तुत विधान के लिए प्रयोग किया है किन्तु कव्य और भाव जनवादी है अर्थात् ये हिन्दी के प्रगतिवादी प्रयोगवादी से मिलते जुलते हैं। ये कवि भी रिम्बा मैलविनी आदि की शैली से सीखते हैं परन्तु अपनी दृष्टि और भाव को नहीं छोड़ते—

And no one exists alone

We must love one another or die

इलियटवादिया और उक्त प्रगतिशील-परम्परा के कवियों में मानव मूल्य का सम्बन्ध या तो अलौकिक सत्ता के साथ सम्बन्धित है (इलियट) अथवा समाज के विकास के साथ (आडन स्पेण्डर आदि) किन्तु मनोविज्ञान

से प्रेरणा लेने वाले अनियथायंवादियों (Surrealists) ने 'मूल्यों' की चिन्ता न कर इच्छाशक्ति के अनुशासन से रहित 'चेतना' की मुक्तगति का वर्णन किया। अतियथायंवाद चित्रकला में प्रचलित 'दादावाद' (dadaists) की एक शाखा थी। 'दादावाद' समाज, जीवन और कला के दिय में पूर्व निश्चित सिद्धान्तों का विरोधी था। इसके प्रयोक्ताओं में Man Ray, Francis Picabia, Max Ernst, Breton आदि थे। १९२० के आस पास पेरिस और जर्मनी में इसका प्रचार अधिक बढ़ा, यद्यपि इसके प्रवर्तक १९ वीं शताब्दी के अन्त में सन्निध थे। André Breton तथा Philippe Soupault ने बताया कि यदि कवि अपने स्वभाव के अनुसार बिना बौद्धिक अनुशासन के मन की प्रत्येक तरंग को स्वरितगति से लिख दे तो अवचेतन मन पर सुन्दर प्रकाश ही नहीं पड़ता, सुन्दर उपमाओं और भाषा को एक आवश्यक रूप भी प्राप्त होता है। १९२० ई० में लिखित Magnetic fields ऐसी रचना है। "नई कविता" (New Verse) नामक संग्रह में ऐसी रचनाएँ प्रकाशित भी हुईं। हमारी "नई कविता" में यत्र तत्र अतियथायंवादी प्रवृत्तियाँ अवश्य मिलती हैं क्योंकि बौद्धिकता का नारा लगाने पर प्रायः 'बुद्धि' का अनुशासन लिखते समय कम हो जाने पर परस्पर असम्बद्ध गद्यांश निकल पड़ते हैं। 'दुष्यन्त कुमार' को कमरे में 'टूटी बूझी' पूँजीपति से दिखाई पड़ती है। एक कवि को अपनी प्रेमिका का मुख "लोमड़ी का मुख" जैसा दिखाई पड़ा है—“प्रेमिका का मुख चन्द्रमा नहीं लोमड़ी का मुख है”—(अज्ञात) अंगरेजी साहित्य में भी अतियथायंवादी रचनाएँ अनेक हैं।

हिन्दी के प्रयोगवाद पर उक्त प्रभाव के अतिरिक्त प्रतीकवादियों, मलार्मे, बोदलेयर, रिम्बो और रिल्के आदि का सीधा प्रभाव भी दिखाई पड़ता है किन्तु अधिकांशतः यह प्रभाव अंगरेजी काव्य के माध्यम से ही आया है। रोमांटिक कवियों के बाद अंगरेजी और हिन्दी दोनों में 'नवीनता' के कारण ही यह आपाधापी अधिक हुई है। 'नवीनता' शब्दों में तो आनी ही चाहिए किन्तु विचारों के क्षेत्र में जिस प्रकार उच्छृंखलता दिखाई पड़ी, उसी प्रकार 'स्वाधी-भावों' का भी तिरस्कार हुआ और "आयामविस्तार" के नाम पर प्रत्येक मानसिक स्थिति की ध्वजना के लिए कवि बाधुल दिखाई पड़ने लगे। Kenneth Allott ने यह टीका ही लिखी है कि शब्दों के क्षेत्र में 'नवीनता' के लिए प्राचीन से पूर्ण विद्रोह करने के कारण सम्भवतः नए कवियों में पुराने छन्दों में काव्य लिख सकने की क्षमता भी नहीं थी। शायद यह

आवश्यक था कि पुराने छन्दों को थोड़ा विश्राम मिल जाय ताकि १९३० और १९४० ई० के आसपास के कवि उनका पुनः प्रयोग कर सकें। हिन्दी में 'मुक्त छन्द' की जगह त्रिस उच्छृंखलछन्द का प्रयोग नयी कविता में बढ़ रहा है उससे लगता है कि कुछ समय तक इस आपाघ्रापी के बाद पुनः संतुलन आएगा। या नयी कविता के समानान्तर गीत और पुराने छन्दों का भी प्रयोग साथ साथ चल रहा है यह शुभ लक्षण है। अँगरेजी साहित्य में भी 'इलियट' को इसोटैरिक और बुकिश कहा जाता है और इलियट के विट' 'आयरनी और सैटायर से ही सतोष नहीं हो रहा है। इलियट का यह कथन पसन्द नहीं किया जा रहा है कि काव्य को डुरुह ही होना पड़ेगा—

'We can only say that it appears likely that poets in our civilisation must be difficult

श्री Allott ने ठीक ही कहा है कि इलियट की कविता में चतुरता ठीक गम्भीरता और पाण्डित्य का अतिनिर्बाह है ऐसी कविता कविता का अन्त करने के लिए है। (a poem to end poems)। डुरुहकाव्य के विरुद्ध New signatures (१९३२) में Robert ने स्पष्टतः इलियट विरोध में लिखा था—

The solution of some too insistent problems may make it possible to write Popular poetry again the poems in this book represent reaction against esoteric poetry in which it is necessary for the reader to catch each recondite allusion !^२

इसका अर्थ यह नहीं कि द्वितीय विश्वयुद्ध में एक बार पुनः विनाश देखकर इलियट के 'फोरस्वार्टेट्स' की प्रशंसा में वृद्धि न हुई हो परन्तु साथ ही यहाँ स्मरणीय यह है कि 'न्यूरोमाटीसिज्म' का विकास अँगरेजी काव्य में भी हो रहा है। डा० देवराज प्रयोगवादी काव्य की पुनरावृत्ति, नवनिर्माण की भावना के अभाव, व्यंग्य की शक्तों के आधिपत्य और निष्क्रियता की अतिमात्रा के कारण यह महसूस करते हैं कि हिन्दी में नूतनस्वच्छन्दता

1 Contemporary Verse—Kenneth Allott, Preface Page 17

२ वही, पृष्ठ २०,

वाद का पुन आगमन हागा किंतु गीतकारों में वह स्वच्छन्दतावाद आज भी प्रचलित है और प्रयोगवाद में लोककाव्य के प्रति आकषण प्रकृति को मुग्ध हा हो कर देखने की प्रवृत्ति जैसी प्रवृत्तियों से यह आशा होती है कि सकीर्ण और अमानवीय प्रवृत्तियों तथा अभिव्यक्ति में अनुशासन के अभाव आदि प्रवृत्तियों की कमी होगी और नए की शोध में वास्तविक काव्य की अपेक्षा न होगी।

हिंदी काव्य की उपलब्धि—हिंदी में आधुनिक काव्य प्रवाह भारतेन्दु युग से प्रारम्भ होता है। तब से अब तक हिंदी काव्य निरंतर उन्नति की ओर उन्मुख है। उसकी सबसे बड़ी विशेषता यह है कि यह सामाजिक दायित्व के प्रति जागरूक रहा है। भारतेन्दु युग और द्विवेदी युग छायावाद युग और आज के प्रगतिवादी युग में कवि समाज को इच्छित रूप देने के लिए हमारे हृदय में प्रेरणा भरता रहा है। उसने नूतन शैली के नए नए रूप खोजे हैं और हिंदी भाषा में वैविध्य की सृष्टि की है। हिंदी काव्य की इसी जागरूकता के कारण कतिपय श्रेष्ठ कृतियों को आज हम विश्वसाहित्य के सम्मुख रख सकते हैं। पतंजली का पल्लव निरास्ता की राम की शक्ति पूजा तुलसीदास प्रसाद की कामायनी और महादेवी की दीपशिखा को विश्व साहित्य के सम्मुख सगर्व रखा जा सकता है। छायावाद के बाद का काव्य निर्माण के पथ पर अग्रसर है। काव्य में गतिरोध का स्वर मिथ्या है यह उक्त विवेचन से प्रमाणित हो जाता है। प्रयोगवाद ने हिंदी भाषा की दृष्टि से वैविध्य की कमी को अवश्य पूरा किया है। यह सम्भव है कि अधिक अनुशासित होने पर इस आंदोलन से भी कोई कृति हमें प्राप्त हो जिसे हम विश्वसाहित्य के सम्मुख रख सकें। किंतु यह तभी सम्भव होगा जब प्रयोगवादी कवि इस देश की नब्ब पहचानने का प्रयत्न करें और जो भावनाएँ व्यवस्थित पूँजीवादी समाज में प्रचलित हैं उनमें और इस देश की वास्तविक भावनाओं में अंतर को समझा जाय। अब तक जो श्रेष्ठ कृतियाँ हम मिली हैं उनकी पृष्ठभूमि में कवियों की व्यापक सहानुभूति उदात्त जीवन-दृष्टि और सामूहिक भावनाओं का आदर अवस्थित है। काव्य की महानता और सौम्य कवि की अपनी दृष्टि की महानता और स्वस्वसौंदर्यबोध पर आधारित होती है।

हिंदी में अपाठिकाणी काव्य गीतराव्य प्रयोगवादी काव्य से चुनी हुई रचनाओं की श्रेष्ठता हम स्वीकार करनी ही होगी। इसके अतिरिक्त हिंदी

मे 'वामायनी' के बाद 'महाकाव्यों' की सख्या में विपुल वृद्धि हुई है। यद्यपि महाकाव्यकारों में 'बन्धु' और शैली में प्रतिजागरूकता का अभाव दिखाई पड़ता है परन्तु यह बाध्य परम्परा को नए युग में प्रतिष्ठित करने में अवश्य सफल हुआ है। इन महाकाव्यों में रसमय और मार्मिक स्थला का अभाव नहीं है। तक्षशिला^१ नूरजहाँ, कृष्णायन, उमिता^२ वैदेही वनवास, साकेत सन्त, सिद्धायें^३ बट्टमान^४ दैत्यवश^५ विक्रमादित्य^६ तथा पार्वती^७ आदि अनेक प्रबन्ध बाध्यों में कवियों का अमर स्थल नहीं गया है। वस्तुतः ये बाध्य हिन्दी काव्य के विभिन्न युगों के सुरु रूप में दिखाई पड़ते हैं। इधर गान्धी, प्रेमचन्द, मीरा सीता आदि पर जो जीवनी बाध्य लिखे गए हैं, उनसे यह आशा बँधी है कि नए युग के, नए विषयों और आधुनिक उदात्त जनतायकों पर अच्छे काव्य लिखे जा सकने हैं। समग्रतः 'वामायनी' के बाद अंशुता की दृष्टि से 'पार्वती' की उत्प्रेक्षणीय वृत्ति माना जा सकता है।

इस प्रकार हिन्दीकाव्य का आधुनिक बाध्य विभिन्न धाराओं का एक सम्मिलित प्रवाह है, जिसमें विकास कम भी है, और साथ ही छायावाद के बाद अनेक धाराओं का सम्मिश्रण भी है। समग्र दृष्टि से देखने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि हिन्दीकाव्य में 'प्रतिक्रियावादी' स्वर बहुत कम हैं, यहाँ तक कि स्वयं प्रयोगवाद में प्रगतिवादी प्रयोगवाद के अन्तर्गामी कवियों की संख्या कम नहीं है। हिन्दी काव्य प्रवाह गतिमान है। जो आवतों को देखकर स्थिति-शीलता अथवा गतिरोध की कल्पना करते हैं, उन पर हिन्दी बाध्य प्रवाह की विभिन्न तरहें जैसे अट्टहास करती हुई कहती हैं—“हमें देखो, और हमारे भगीरथा को देखो, गतिरोध कहाँ है ?” यह सही है कि अभी प्रसाद, निराला, पन्न और महादेवी के बाद की नयी पीढ़ी में ऐसे ही नाम नहीं गिनाए जा सकने किन्तु 'प्रतिभा' की प्रतियोगिता में सलग्न काव्य-स्रष्टाओं में अपनी

-
१. उदय शंकर भट्ट ।
 २. वासकृष्ण शर्मा नवीन ।
 ३. तथा ४—अनूप शर्मा ।
 ५. हरदयालुसिंह ।
 ६. सुप्रभक्तिसिंह ।
 ७. रामानन्द त्रिषारी ।

चुनी हुई रचनाओं को छायावाद के थोड़ा बराबर के सम्मुख रखने में कई कवि समर्थ हैं, यह निस्कोच कहा जा सकता है। हिन्दी के आधुनिक काव्य के विषय में हीनता के भाव का कोई आधार नहीं है, यह उक्त विवेचन से स्पष्ट है।
